

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Katedra středoevropských studií

Bakalářská práce

Hana Blažková

## Úprk před formou a za formou

čili O formě a látce v díle Witolda Gombrowicze a Bruna Schulze

## Running away from and towards Form

About Form and Matter in the Works of Witold Gombrowicz and Bruno Schulz

Praha 2016

vedoucí práce: Mgr. Michala Benešová, Ph.D.

**Poděkování:**

Děkuji paní doktorce Benešové za trpělivé a inspirativní vedení této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne .....

.....

Hana Blažková

## Abstrakt

Witold Gombrowicz a Bruno Schulz – dva polští autoři, kteří začali tvořit mezi světovými válkami a jejichž jména bývají skloňována jako vrcholné příklady polské avantgardy. Hlavním tématem práce je jejich vztah k formě a látce, které jsou zároveň ústředním tématem jejich tvorby. Schulz popisuje svět jako neustálý pohyb – látka opouští své formy a znovu přebírá jiné, všechno bují, rozpadá se a znovu se formuje. Gombrowicz toto téma pojímá spíše psychologicko-společensky – formu využívá k reflexi mezilidských vztahů, k pojmenování společenských nešvarů a k utváření vlastního já. Práce je rozdělena do dvou částí – *Analýza* a *Syntéza*. *Analýza* se zabývá detailním rozbořem motivů *absolutní dívky* a *návratů v čase*. Rozpracovává tyto obrazy v jejich explicitní podobě, jak je nalezneme v Gombrowiczově *Ferdydurce* a Schulzových povídkách *Jaro* a *Penzista*, následně je demaskuje v dalších dílech autorů. V *Syntéze* se spolu s pojmem *tvůrčí práce* objevuje teze, že Schulzem a Gombrowiczem vytvořené postavy jsou postavami nezvykle aktivními – to ony jsou původci neustálého rozvolňování a formování světa. Závěrečná kapitola *Analýza, syntéza – svět pulsující* se věnuje hledání světa nezformovaného, nepoznamenaného formou, jeho rytmu či pulsu.

## Klíčová slova

Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, polská meziválečná literatura, forma, látka

## Abstract

Witold Gombrowicz and Bruno Schulz – two Polish authors of the decades between the two world wars – are regarded as prime examples of the Polish avant-garde. The main focus of this thesis, as well as of the work of these two authors, is their approach to form and matter. Schulz describes a world in motion, where matter loses its original form and gains another, everything flourishes, disintegrates and forms again. Gombrowicz's approach is rather socio-psychological, he uses form to reflect on human relations, societal flaws and the creation of a person's identity. The thesis is divided into two parts – "Analysis" and "Synthesis". The Analysis offers a detailed study of the themes of "the absolute girl" and "travel back in time". In this part, I analyze these two motifs as they appear in Gombrowicz's "Ferdydurke" and Schulz's short stories "Spring" and "A Pensioner" as well as in other works by these authors. In Synthesis I argue that both Schulz and Gombrowicz created extraordinarily active literary characters – it is them who cause the disintegration and formation of the world. The final chapter of this thesis called "Analysis and Synthesis and the Beating World" searches for a world not limited by form – its pulse, or rhythm.

## Key words

Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, polish literature of the interwar period, form, matter

## OBSAH

OBSAH.....	- 5 -
1. ÚVOD.....	- 6 -
1.1 Paní doktorová .....	- 7 -
1.2 Metodologie .....	- 9 -
2. ANALÝZA .....	- 11 -
2.1 Absolutní dívky.....	- 11 -
2.1.1 Schulzův tajný sen .....	- 11 -
2.1.2 Moderní gymnazistka .....	- 15 -
2.1.3 Dívky nedívky.....	- 17 -
2.2 Návraty v čase.....	- 21 -
2.2.1 Do lavic! .....	- 22 -
2.2.2 Do nezralosti!.....	- 24 -
2.2.3 Do mládí! .....	- 25 -
2.2.4 Do časů poezie!.....	- 27 -
3. SYNTÉZA .....	- 30 -
3.1 Rekapitulace.....	- 30 -
3.2 Tvůrčí práce .....	- 31 -
3.2.1 Interpret, prorok .....	- 32 -
3.2.2 Režisér .....	- 34 -
3.2.3 Demiurg .....	- 36 -
3.2.4 Revolucionář, konspirátor, heretik.....	- 37 -
3.3 Analýza, syntéza a svět pulsující .....	- 41 -
4. ZÁVĚR.....	- 45 -
5. BIBLIOGRAFIE.....	- 47 -

## 1. ÚVOD

Bruno Schulz. Witold Gombrowicz. *Przyjaciele? Koledzy? Ileż razy wymieniano mnie razem z nim w rozmaitych literackich inwentarzach jako „polską prozę eksperymentalną“*. A jednak jeśli istniał w polskiej sztuce ktoś mnie przeciwny na sto procent, to był on. (D, s. 658)<sup>1</sup> Takto vztah jejich tvorby popsal druhý jmenovaný ve svém *Deníku*. Tak proč právě oni dva? Proč je porovnávat? Nápovědu najdeme o několik stránek dále: *Te więc igraszki z formą nas łączyły*. (D, s. 663) Forma. Ne náhodou je jedním z nejobsáhlejších hesel v předmětovém rejstříku Gombrowiczovy autobiografie. A nejde o ledajakou formu! Ale o formu, která je tématem, o formu, kterou získáváme, která je na nás vrhána, která nás deformuje, o formu, která se neustále proměňuje – o dynamiku Formy. A tu můžeme velice snadno nalézt i v díle Schulzově – formu, která dává tvar hmotě, formu, která se rozpadá, mění, přetváří.

O samotném chápání formy v díle těchto autorů bylo napsáno hodně. Především o tom Gombrowiczovu – dává ji totiž na odiv, vytýká ji před závorku, zdůrazňuje jako kruciólní téma. U Schulze ji nacházíme poněkud zastřenější – zahalenou do motivů rozpadu, rozpínání se a degradace. Poté co ji identifikujeme, se jí už nemůžeme pustit. Protože svět *Skořicových krámů* není jen světem neustále se přetvářející energie, prvotní látky či matérie, onen nevysychající proud tvůrčí síly totiž neexistuje jen sám pro sebe – přijímá tvary, formy, jež vzápětí ničí, prchá z nich, aby se okamžitě přetvářel v něco jiného.

Toto je moje teze: společným a zásadním prvkem Schulzovy a Gombrowiczovy tvorby je hra s formou. V následující práci se ji pokusím dokázat. Neskončím však jenom u konstatování, druhou rovinou mé práce je totiž snaha nalézt to, co se za formou skrývá, co ji naplňuje. Jak vypadá jejich svět bez formy – ukazují nám ho někdy? A jakou povahu má toto *bezformí*?

---

1 Pro primární literaturu (kterou definuji v oddíle *Metodologie*) budu užívat harvardský systém citací, seznam zkratk naleznete na konci práce v poznámkách. Vlastní jména, názvy děl a terminologii spisovatelů, kterou používám ve vlastním textu, přejímám v Gombrowiczově případě z překladů Heleny Stachové, v Schulzově případě z překladů Otakara Bartoše, Ericha Sojky, Vlasty Dvořáčkové a Ivety Mikešové, které vyšly ve sbírce *Republika snů* (Odeon, Praha: 1988)

## 1.1 Paní doktorová

Než se pustíme do samotné interpretace knih, pozdržme se u krátkého souboru textů, které jsou většinou vydávány ve sbírkách korespondence, jejich výrazný literární charakter ale bije do očí. Jedná se o tři otevřené dopisy, které si námi zkoumaní spisovatelé vyměnili během léta 1936 na stránkách literárního měsíčníku *Studio*.

Začíná Gombrowicz. (Stojí za povšimnutí, že tato epistolární hříčka vznikla v době jeho práce na románu *Ferdydurke*.) A doslova vykopává, nebo – jak sám píše – vystřeluje. Vstřeluje Bruna Schulze přímo do konfrontace s formou. S formou ubohou a nepříjemnou. *Notyfikuję publicznie, oficjalnie i formalnie Twej osobie, iż żona lekarza ma Cię za wariata, lub pozera*, (S1, s. 209) píše a o několik odstavců dále pokračuje: *Co pocznie ten Twój Bruno Schulz w tej sytuacji – ten Schulz, którym piszesz książki i który musi Cię reprezentować, jak nakręcisz i nastawisz swojego Schulza względem żony?* (S1, s. 210) Dále vymezuje, jak by Schulzova odpověď neměla vypadat – neměla by být přehnaně okázalá ani naivně rozčilená, doporučuje však, že by v ní mohl dát průchod svému masochismu a využít nepříjemnou situaci ke své potěše. Především však upozorňuje, že *nejde o obsah, ale o formu*. Chce po něm, aby konfrontoval svou formu umělce s průměrností, aby ji tím potvrdil a doložil.

Gombrowicz tedy vrhne formu na Schulze. Na Schulzovi je, zda ji přijme či odmítne. Zda se pohrouží do navrhovaného masochismu anebo se mu ze situace podaří nějak vykličkovat. A o to se opravdu snaží. Na úvod dopisu působivě popíše, jak si nevází vystavěných kulis a jako býk vyveze Gombrowicze z jeho arény, *mimo její pravidla a zásady*. Teprve tam usvědčí paní doktorovou z její loutkovitosti a formálnosti, udělá z ní manekýna přesně takového, jaké známe ze *Skořicových krámů*. *Niewątpliwie, oceniam to i uznaję z całej duszy, że pani doktorowa ma piękne uda, [...]. Umiem zapobiec temu, by hołd dla nóżek pani doktorowej dyfundował w dziedzinę zgoła niewłaściwą*. (S2, s. 214) Schulz paní doktorovou demaskuje, demaskuje ji jako loutku, píše dokonce: *nie nawidzę [...] żony lekarza w czystej, wydestylowanej formie, szkolny przykład żony lekarza, a nawet żony po prostu...* (S2, s. 214) Pod její oficiální schránkou odhaluje její *masívní tělo, bezvládnou těžkou hmotu*, oblast pouze *na půl lidskou*, tedy nehodnou odpovědi. Neodpovídá jí. Odpovídá přímo Gombrowiczovi. Usvědčuje ho z fascinace tajným či druhým systémem, který se skrývá za našimi oficiálními hodnotami. Tento systém – *cynický a amorální, iracionální a posmívající se* – se skrývá v naší psychice, vyrůstá z její

mnohosti a různosti, z různého stupně dozrálosti jejích sfér (sexualita podle něj patří do jiné vývojové fáze než inteligence). *Ten nieuchwytny system nigdzie nie zlokalizowany, przenikający niejako międzycząsteczkowo nasze wartościowania, uchylający się od odpowiedzialności i wyslizgujący próbom osadzenia go i sfiksowania [...] Nie wiem, czy ktokolwiek wolny jest od jego fascynacji.* (S2, s. 215) Varuje Gombrowicze před touto fascinací, přestože se k ní sám přiznává. Považuje ji za nízkou a nehodnou pohledu, on sám se jí zuby nehty snaží uniknout. Prohlašuje se za potřebnějšího, než je paní doktorová – čistá loutka, forma bez života. Obhazuje tvůrčí energii či experiment jako to, co je skutečnější, vitálnější. Pravděpodobně spíše hodné naší úcty a pozornosti.

Slova se opět ujímá *drahý* Witold. *Bruno, stary dzieciaku, jak my wszyscy zresztą!* (S3, s. 217) píše namísto pozdravu, a předznamenává tím obsah své odpovědi. Odmítá výšiny, do kterých ho Schulz zavedl, vypichuje svou *zelenost* a nedospělost: *Czynisz mi zarzut, że jednoczę się z jej destrukcyjnym działaniem? Owszem, owszem, prawda, marzyłbym o wprowadzeniu na wasze koturny pojęć takich, jak ciotka, łydka, noga, krótkie majtki oraz innych tym podobnych pojęć kompromitujących, dyskwalifikujących, niedojrzałych, szyderczych, pośrednich, poślednich, śliskich i zielonych, które Ty nazywasz niedoludzkimi, a które mnie wydają się arcyludzkimi.* (S3, s. 218) Zde se dotýká zásadního problému a nepochopení. Ony neoficiální sféry, které Schulz předtím snižuje a jimž nepřiznává ani špetku důstojnosti, Gombrowicz totiž touží zlegalizovat. Říká, že nejprve je třeba přiznat svou nedospělost, svou *zelenost*. Teprve potom je možné drát se do výšin, teprve když člověk přijme svá lýtka. Sám sebe i svého přítele Bruna sráží na kolena, vystavuje na odiv svou tělesnost, svou nízkost, svou nedospělost.

Zajdeme-li dál a použijeme-li terminologii z tehdy rozepsaného románu *Ferdynand*, Gombrowicz si nenechá *nasadit dršku*, kterou mu vnucuje jeho partner. Nenechá se instalovat do výšin, nenechá se překřtít na humanistu. Drží se raději své nedospělosti, která mu připadá opravdovější. Na závěr zdůrazňuje, že je těžké určit svou vlastní úroveň. *Na każdym poziomie czujemy się jak ryba wyjęta z wody. To by wskazywało, iż właściwym naszym żywiołem powinna być pewna mieszanka poziomów.* (S3, s. 220) Ostatně vyvodit to můžeme už z prvního dopisu, ve kterém je zvědav, jak se s touto situací vyrovná Schulz, kterým Bruno píše knihy. Tedy jedna jeho část. Jeden z jeho aspektů.

Na analýze korespondence o paní doktorové si můžeme všimnout základních odlišností nebo snad růzností východisek těchto dvou autorů. Schulz v tomto textu formu odmítá jako něco omezujícího, něco čemu je potřeba unikát, protože v sobě dokáže pojmout jenom výsek skutečnosti (byť zároveň přiznává fascinaci touto sférou nelegálnosti



a podřadnosti), a naopak vyzdvihuje tvůrčí energii a imaginaci jako cíl našeho snažení. Braková forma by snad měla být jenom vedlejším produktem našich experimentů. Gombrowiczův přístup je zcela opačný – tuto kompromitující sféru podle něj musíme nutně připustit do diskuse, abychom získali kontakt s realitou a objevili svou úroveň, svou skutečnost. Naši osobnost pravděpodobně netvoří jeden celek, ale je mnohostí složenou z různých složek. Jak se tato teoretická východiska projevují v jejich díle, na to se podíváme vzápětí.

## 1.2 Metodologie

Forma. Látka. Matérie. Obecné a především obsáhlé pojmy. Jak se k nim přiblížit? Nejprve je potřeba zjistit, co znamená forma v díle těchto dvou autorů. Jak se projevuje, kde jsou její hranice. Protože ale není úplně snadné a samozřejmé mluvit o formě a látce obecně, pokusím se nejprve analyzovat několik motivů, které se shodně vyskytují u obou autorů. Některé jsou si tak podobné, že se ke komparaci vysloveně nabízejí. Zároveň doufám, že v tomto detailním přiblížení naleznou i v těchto podobnostech rozdíly, které budu moci dále využít.

Tento prvotní vstup mi totiž vzápětí poslouží jako berlička pro definování toho, čím forma a matérie pro Schulze a Gombrowicze jsou a jak působí v jejich literárním světě. Zdá se, že skrze všechna ta zotročování formou v jejich díle čas od času probleskne čistá matérie, podoba světa čistého a nezformovaného. Možná je to jen iluze svobody, kterou sice autoři nabízejí ke zvážení, sami ji ale nakonec zavrhnou. V každém případě stojí za bližší prozkoumání. Mám totiž za to, že podaří-li se mi vysledovat základní principy světů sledovaných autorů, budu je moci nahlédnout z většího odstupu, a to mi umožní sloučit všechny analyzované – samy o sobě nic neznamenající – detaily v jeden celek.

Protože v šíři tvorby těchto autorů je patrný zcela zásadní nepoměr, pokusím se ho zmenšit tím, že si pro svou práci vyberu jen některé texty. Kromě banálního konstatování, že Schulz měl na svou tvorbu méně času a stihl toho tedy napsat méně, totiž existují i zásadnější okolnosti – Gombrowiczovi se podařilo své ústřední téma postupem času posouvat, resp. zpodobňovat ho různými způsoby. Jeho pojetí formy se tak v jeho románovém debutu *Ferdydurke* (*Ferdydurke*, 1937) a naopak v jeho posledním románu *Kosmos* (*Kosmos*, 1965) významně liší. Proto se samostatně zaměřím i na proměnu v rámci jeho vlastní tvorby – a to konkrétně na dvou výše zmíněných knihách, ke kterým ještě

připojím román *Pornografie* (*Pornografia*, 1957), který stojí někde na jejich pomezí. Schulzovu literární tvorbu do své práce zahrnu celou – konkrétně se jedná o povídkové cykly *Skořicové krámy* (*Sklepy cynamonowe*, 1934) a *Sanatorium na věčnosti* (*Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937 knižně, většina povídek ale byla vydávána průběžně časopisecky). Sice se nestihnu dotknout každé jednotlivé povídky, rozhodně ale chci prozkoumat všechny zásadní motivy související s předestřeným tématem, které se v nich objevují (a opakují).

Problém nastává s využitím Gombowiczovy autobiografie a Schulzových dopisů. Trpím totiž určitou nedůvěrou vůči jejich takzvanému autorskému komentáři. Při četbě těchto textů se nemohu zbavit myšlenky, že si oba dva se svým čtenářem hrají stejně jako ve své literární tvorbě a vytvářejí fiktivní představu o sobě samých. Proto pokud se těchto textů budu přidržovat, budu je také vnímat jako primární zdroje své práce. Týká se to Gombrowiczova *Deníku 1953–1969* (*Dziennik 1953–1969*) a Schulzovy *Korespondence* (*Księga listów*).

Co se týče sekundární literatury a mých východisek – akademický svět je snad až přesycen texty o těchto dvou autorech, o jejich literatuře a zařazení a není v mých silách vměstnat do této práce všechny. Spíše se zaměřím na svou vlastní interpretaci s oporou vybraných teoretiků. Při psaní mě nejvíce inspirovali Adam Lipszyc, Michał Paweł Markowski, Żaneta Nalewajk a Władysław Panas, což zároveň neznamená, že mě vždy oslovili jen v kladném slova smyslu. Markowski a Nalewajk se dokonce věnovali ve svých knihách oběma mnou sledovaným autorům, oba ale zároveň řadí Schulze a Gombrowicze do různých filosofických proudů a směrů, což vzhledem k rozsahu své práce pominu. Navíc mi příliš filosofické čtení připadá mnohdy vzdálené smyslu jejich literatury. Schulz se o filosofii aktivně nijak nezajímal (z jeho korespondence sice můžeme vyčíst zájem o Husserla, jeho způsob psaní bývá připodobňován k Schopenhauerovi, ale nedá se doložit, že jejich texty skutečně četl). Gombrowicz do ní zase často výsměšně dloubal a utahoval si z ní. Oba autoři psali především o konkrétním člověku, který se pod tíhou teorie někdy ztrácí. I proto si filosofický klíč (protože v případě těchto dvou autorů může být filosofie vždy jen klíčem!) při své interpretaci odpustím.

## 2. ANALÝZA

### 2.1 Absolutní dívky

Absolutní postavy. Tedy postavy nedotknutelné. Uzavřené. Pevné ve své formě. Ve většině Gombrowiczových próz najdeme alespoň jednu takovou. Hrdina se *do ní* nemůže dostat, ať dělá, co dělá (a bývají to metody vsutku rafinované). Prototypem takové postavy je moderní gymnazistka Zuta. Byť se tento motiv u Gombrowicze v čase zásadně posunuje, přinejmenším v jeho rané tvorbě je velice výrazný a snadno odhalitelný. Horší je to se Schulzem. Kde v té spoustě rozpíjejících se charakterů najít alespoň jednu uzamčenou bytost? Ale přinejmenším jednu se mi objevit podařilo, lze ji rozpoznat tak krásně a jasně, že o ní Stanisław Rosiek mohl napsat: „...jest bowiem figurą doskonałą“<sup>2</sup> a „relacja między głębią i powierzchnią, między istotą i fizjonomią została w niej raz na zawsze ustalona.“<sup>3</sup> Ano, řeč je o Biance, postavě Schulzova *Jara* (*Wiosna*).

Zuta a Bianka. Mladé a absolutní. Zutu na Jozífka přivolal Pimko, aby ho uvěznil v jeho dětské formě, kterou mu krátce předtím nasadil v podobě dětské *zadničky*. Bianku si (jiný) Josef vybral sám. Vyčetl si ji z alba známek, které v sobě obsahuje celý svět. Vyčetl si ji, jako to kabalisté dělají se svatým textem. Stala se jeho interpretací.

#### 2.1.1 Schulzův tajný sen

Josef se s Biankou – záhadnou dívkou z jeho rodného města, Drahobyče – poprvé setkává jako s dokonalým typem mladé dívky v noci v cukrárně. *Wtedy ujrzałem po raz pierwszy Biankę. [...] Nie odwracała się, stojąc w wzorowym kontrapoście młodych dziewcząt, i jadła ciastko z kremem.* (Pr, s. 148) Mládí, sebeovládání, dokonalost. Bianka byla absolutní v tom, co dělá. Po městečku se pohybuje se svou guvernantkou a Josefovu pozornost upoutá svou neobvyklou schopností sebekontroly. Všechny své postřehy a kroky Josef konzultuje s albem známek, které si propůjčil od svého spolužáka Rudolfa. Má za to, že album v sobě skrývá pravdu o světě, a proto ho vykládá podobně, jako to kabalisté

---

2 ROSIEK, Stanisław: *Bianka*, in: *Słownik schulzowski* (ed. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek), Gdańsk, słowo/obraz teritoria, 2006, s. 49.

3 Tamtéž, s. 49.

dělají s Tórou. O Biance říká: *Wiem tylko, że jest w sam raz cudownie zgodna ze sobą, bez reszty wypełnia swój program.* (Pr, s. 159) Zarážející je ona její uzavřenost sama v sobě, dokonalost, kterou nic nemůže rozložit: *nie, z wiedzy swej nie czerpie ona żadnego asumptu pobłażliwego rozluźnienia, do miękkości i rozwiązłości. [...] I jest w tym niechybnym takcie, w tej lojalności wobec formy całe morze smutku i z trudem przewycięzonego cierpienia.* (Pr, s. 169) V Schulzově tvorbě se všechno bez ustání přetváří a mění, formy se rozpadají a uvolněná látka nabývá stále nové a nové tvary. A uprostřed tohoto pohybu, tohoto tvůrčího kvasu můžeme pozorovat Bianku, která je neměnná, formě velice loajální a (snad díky tomu?) zná pravdu o světě.

Na rozdíl od Gombrowiczovy gymnazistky Zuty, které se budeme věnovat v následující kapitole, Bianka podléhá vývoji. Na konci příběhu, v němž hrála roli vyměněné a unesené princezny, se ukazuje, že celá její nedosažitelnost a výjimečnost byla pouhou iluzí. Veškerá akce byla jen Josefovou špatnou interpretací, příběh Bianky není *historią o porwanej i zamienionej księżniczce* (Pr, s. 167), ale čistou fabulací. Dokonce, i když je Bianka na počátku ještě dívkou dokonalou a nedosažitelnou, Josef si k ní může vytvořit vztah. Proniká k ní. Nejprve jsou to jen pohledy a bezeslovné pozdravy, pokynutí hlavou, která ho povzbuzují k dalším činům. Nejen to. *Gdy chcę ją sobie wyobrazić, mogę przywołać tylko jeden szczegół nic nie znaczący: jej spierzchłą skórę na kolanach, jak u chłopca, co jest głęboko wzruszające i prowadzi myśl w dręczące przesmyki sprzeczności, pomiędzy uszczęśliwiające antynomie. Wszystko inne, powyżej i poniżej, jest transcendentalne i niewyobrażalne.* (Pr, s. 160) Schulzův Josef má tedy – i v Biančině absolutnosti či nedotknutelnosti – možnost, podobně jako onen příslovečný tonoucí, zachytit se alespoň detailu, drobnosti. Zdá se, že toho ale využít nechce. Tento detail je pro něj nevýznamný, nic neznamenající.

Později, když plní svou funkci regenta a chodí za Biankou po nocích řešit důležité státní záležitosti, je sice rád, že Bianka dokáže umenšit svou krásu tak, aby neoslňovala a dovolila přihlížejícím mluvit bez zadrhávání, s postupující nocí ale této její schopnosti *sebe-redukce* začíná litovat. Bianka se totiž začíná *rozvolňovat*, přestává být tou *absolutní dívkou*, kterou si vysnil: *Temu [nocnej rozwiązłości – HB] tylko przypisać mogę dziwne zmiany, jakie zachodzą w usposobieniu Bianki. Ona, tak zawsze opanowana i poważna, samo uosobienie karności i pięknej dyscypliny, staje się teraz p e ł n a k a p r y s ó w, p r z e k o r y i n i e o b l i c z a l n o ś c i. Papiery leżą rozłożone na wielkiej równinie jej kołdry, Bianka bierze je niedbale do ręki, rzuca w nie od niechcenia okiem i wypuszcza obojętnie spomiędzy luźnych palców. Z n a b r z m i a ł y m i u s t a m i,*

*podłożywszy blade ramię pod głowę, odwleka swą decyzję i daje mi czekać.* (Pr, s. 194 – zvyrazněno HB) Bianka se rozplývá.

Přestože neustále dostává spoustu varovných signálů o tom, že Bianka není tím, kým si myslí, Josef tvrdohlavě trvá na svém. Neustoupí ze své představy ani o píď, byť trochu začíná pochybovat: *Ach, w samym sednie wiosny coś psuje się i rozprzęga. Bianco, Bianco, czy i ty mnie zawodzisz?* (Pr, s. 195) Ale namísto toho, aby se zbavil své vize, viní z poklesků a nedokonalostí samo jaro, které pro něj dříve bylo pánem a stvořitelem světa. Když se na konci ukáže, že celý příběh byl jen jeho představou, přiznává se ke kacírství a chce spáchat sebevraždu. Všechno totiž padá, jeho pachtění se ve službách formy (protože jak jinak chceme nazývat službu dívce, která žije formou a pro formu) bylo čistou imaginací. A dokonce – a to je na celém příběhu to nejtragičtější – zjišťuje, že dokonalá forma skutečně neexistuje. Vše je za každých okolností popleněno. Vždyť i Bianka bývala dříve Lenkou, dcerou pradleny Antosi, a jak říká: *tylko że byłam jeszcze wówczas chłopcem.* (Pr, s. 195) To znamená, že i ona podléhá neustálé metamorfóze, není jí ani na okamžik ušetřena.

Považuji za pozoruhodné, že Bianka se vyhýbá hlavnímu proudu schulzovského bádání. Psal o ní sice Władysław Panas ve své práci *Żeński Mesjasz*<sup>4</sup> (publikované ve sborníku k výročí Schulzova narození a úmrtí), k důkladnější analýze textu se v ní však nedostává. V duchu svého efektního kabalistického výkladu tvrdí, že Bianka byla Schulzových snem o mesiáši, ale kromě rozboru několika interpretačních technik, které podle něj můžeme z textu vyčíst, krátkého historického exkurzu do teorií mystika a kabalisty Jakuba Franka a konstatování, že Schulz psal *Jaro* v době, kdy si vzal volno na psaní svého diskutovaného románu *Mesiáš* (*Mesjasz*, text se nikdy nenašel), v něm mnoho nových poznatků nenajdeme.

Možná se stala obětí své výjimečnosti – vymyká se všem interpretacím, tak nějak všude přebývá a přečnává. Všechny ostatní ženské postavy se totiž významným způsobem liší. Jsou buď příliš zemité a materiální, často odhalené jako syrové kusy masa, které v úvodní povídce *Skořicových krámů* přináší služka Adéla domů z trhu – například šílená Tlujá nebo teta Agáta z povídky *Srpen* (*Sierpień*). Druhá jmenovaná není ničím než plodící matérií, které každým okamžikem hrozí, že se ze své chatrné formy vylije. Nebo jsou naopak příliš schématické, určené jen na jedno použití – švadleny Polda a Paulina z *Traktátu o manekýnech* (*Traktat o manekinach*), nebo prodavačky z *Krokodýlí ulice*

---

4 PANAS, Władysław: *Żeński Mesjasz, czyli o Wiośnie Brunona Schulza*, in: *W ulamkach zwierciadła: Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci* (ed. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas), Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, 2003, s. 35–46.

(*Ulica Krokodyli*). Najdeme ale i takové, které se do těchto zjednodušujících kategorií zařadit nedají. Zářným případem takové ženy je sloužící Adéla, která je v některých povídkách sice ztělesněna jako pouhý sexuální objekt (*Noc velké sezóny – Noc wielkiego sezonu*), jindy ale hraje roli zásadní – bývá narušitelkou otcových vizí a různých jiných výstřelků. Je postavou, která navrácí věci na svá místa nebo alespoň na místa, která zaujímaly, než se jich chopil otec se svými (s)tvořitelskými zálibami. Otázky tohoto druhu si ale ještě schovám na další kapitoly. Důležité pro nás nyní je, že Adéla je postavou proměnlivou, nízkou a velice sexuální (a pokud jí jsou hrdinové fascinováni, tak právě z důvodu naposledy zmíněného), a to ji zásadně oddaluje od ideálu, jakým je Bianka. Ta je totiž v očích Josefa nedotknutelná.

Jedinou postavou s podobnými charakteristikami se tak stává Egga van Hardt. Ve většině sborníků Schulzovy prózy se ale hledá těžko, pokud ji tam přesto nalezneme, tak až na samém konci mezi dopisy přátelům či recenzemi. Egga van Hardt totiž byla postavou z masa a kostí, byť to ze Schulzova popisu není na první pohled znát. Ilustrátorka a umělkyně, která svého času dokázala učarovat varšavské smetánce, totiž učarovala i našemu drahobyčskému spisovateli. Jejich cesty se ale brzy rozešly – Schulz o ní napsal esej do časopisu *Tygodnik Ilustrowany* (z něhož pochází následující citace) a ona v něm bez jakékoli konzultace s autorem provedla změny. *Cóż z tego, że Egga nie jest całkiem zamknięta w swej formie, tak że może swobodnie odpywać w całość, wracać do żywiołu. Tak, Egga wie więcej, niż się kiedykolwiek dowiedziała, bo jest uczestniczką prapoczątków. [...] Gdy jest sama, krew jej tańczy, rozgałęzia się w niej fantastycznie i majaczy w niewyraźnie wielki drgający majak, wibrujący wszystkimi odnogami. Ledwo oddzieli się od jej ciała, zatoczy koło, już jest spalona, już rozpada się jak zatlony plátek papieru, martwiejący w czarną arabeskę. Czy rozumiecie mowę płomienia, żarliwą i wnikliwą, pełną perswazji? Mówi ona całą swą istotą, formuje się całym swym ciałem w to, co chce powiedzieć, traci formę za formą, sylwetę za sylwetą, w żarliwej swadzie, w maniackim powstawaniu, w tysięcznych pleonazmach.* (Pr, s. 410)

To může vrhat do úplně jiného světla i Bianku. Vždyť i Egga dokonale vyplňuje svou formu. Zároveň se z ní může kdykoli uvolnit a vracet se z ní k živlu, ze kterého vyšla. Sama také podobu své formy ovlivňuje, forma ji nesvazuje, naopak ona – respektive látka, z níž je stvořena – určuje sama, v co se zformuje. Je to jakýsi vyšší stupeň Bianki, která svou formu vyplňuje dokonale a beze zbytku pouze svou svobodnou vůlí. Není otrokem formy, je jí pouze naprosto loajální. Nebo alespoň ta Bianka, kterou si představuje Josef. Ta ideální, absolutní Bianka. Ta, která zná pravdu o světě, protože – a tady už balancuji na



hraně doložitelného – možná může podobně jako Egga opouštět svou formu a vracet se k prapočátkům. Tak si ji alespoň Josef interpretoval, i když my víme, že se ve své interpretaci od reality vzdálil až příliš.

### 2.1.2 Moderní gymnazistka

Nyní ke Gombrowiczovi – motiv mladé absolutní dívky se vyskytuje v jeho románovém debutu *Ferdydurke*. Ten začíná nad ránem, v hodině přechodu mezi dnem a nocí. Hlavní hrdina se probudí a pocítí svou nezralost, začíná se rozpadat. Jeho slabé chvíleky využívá náhle se objevivší gymnaziální profesor Pimko, který mu nasazuje *zadníčku* patnáctiletého studenta a odvede ho do školy. V této podobě se také setká se Zutou Mládkovou – moderní gymnazistkou, u jejíchž rodičů má Jozífek coby student bydlet v podnájmu. Zuta se zdá být s Biankou na první pohled totožná – dokonalá ve své formě. Uzamčená. Absolutní. *Była taka sama* [jak kolega Jozefa Kopyrda – HB], *lecz mocniejsza, pokrewna mu typem, ale bardziej nasilona, doskonała pensjonarka, w swej pensjonarskości i absolutnie nowoczesna w swej nowoczesności.* (F, s. 102–103) *Pensjonarka nie odrywając wzroku, lojalnie – lojalna się robi – lojalna, otwarta, szczerą – i wydętymi usteczkami wyrzuca z siebie.* (F, s. 110) *Ileż bogactw, ileż wdzięków posiadała! Pierwsze bogactwo – dziewczyna. Drugie bogactwo – pensjonarka. Trzecie bogactwo – nowoczesna. A to wszystko było w niej zamknięte jak orzech w skorupie, ...* (F, s. 169)

Na rozdíl od Bianky se ale nedá příliš snadno uchopit, byť se o to Schulzův Josef snaží daleko intenzivněji než ten Schulzův. Přes drobné dílčí úspěchy (oběd s kompotem, špehování dírkou ve stěně, bezdomovec s větvičkou v ústech) se jí daří odolávat, co víc, ukáže se po nich být často ještě dokonalejší. Studená sprcha hned po probuzení nebo bičování se páskem se dlouhou dobu zdají dělat moderní gymnazistku nepřemožitelnou. Dokonce ani odhalení Jozífkem zinscenované půlnoční návštěvy mladého Kopyrdy a starého Pimka gymnazistku nepřipraví o její moderní sebekontrolu a vládu nad situací. O hlavu přijde teprve, když se ze všech zúčastněných stane klubko zmítajících se a zápasících těl. V tom momentě Josef vyhrává, balí si kufr a odchází.

*Nie, zniknęło, ani młody ani stary, ani nowoczesny, ani staromodny, ani uczeń, ani chłopiec, ani dojrzały, ani niedojrzały, byłem nijaki, byłem żaden... [...] i gdy odchodziłem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą – tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie siedł ktoś identyczny i tożsamy, mój – we mnie, mój – ze mną i nie było*

*między nami miłości, nienawiści, żądzy, wstrętu, brzydoty, piękna, śmiechu, części ciała, żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic, nic, nic... Na setny ułamek sekundy.* (F, s. 181–182) Přesně tak vypadá výhra. Člověk se stává sám sebou, není s nikým v žádném vztahu, není ničím určován. Trýznivost dokonalosti a krásy moderní gymnazistky spočívá totiž právě *ve vztahu* k ní.

„Józio jest więc ‚zamurowany‘ w pensjonarce, co oznacza, że pozbawiony jest tego, co jego własne, że ‚bez reszty‘ jest przez nią połknięty. To zaś oznacza, że nie ma między nimi żadnej relacji, która może być oparta jedynie na różności i odmienności,“<sup>5</sup> píše M. P. Markowski. To se zdá být v rozporu s tím, co jsem psala výše. Jsou tedy ve vztahu anebo ten mezi nimi není možný? Problém spočívá v tom, že tzv. normální vztah (tak, jak ho vnímá Gombrowicz)<sup>6</sup> počítá s přijímáním formy, ale i s jejím udělováním nebo snad (pokud se přidržíme *zadničkové* a *držkové* terminologie) nasazováním. K ničemu takovému mezi nimi nedochází. Vztah tedy existuje, ale pouze jednostranný, gymnazistky se nedotýká. Tím se její prostor rozšiřuje, polkla Jozífka, násilím mu nasadila formu a on se z ní snaží vydobýt. Cokoli ale dělá, dělá chtě nechtě s ohledem na ni, nemůže se dobrat samostatnosti.

Zbavit se tohoto *vztahování se* ke gymnazistce (ostatně jako ke komukoli) by se ale Jozífek mohl pouze dosažením dokonalé formy – tedy tím, že by se dokázal zkonsolidovat, zcelit, umravnit všechny části těla, které se chichotají tu nožním, tu zadním smíchem. Víme ale, že to nejde. Vždyť právě proto mu mohla být nasazena *zadnička*, jedině proto se mohl stát patnáctiletým výrostkem. Využívá tedy druhé možnosti, pokud nemůže zkonsolidovat sebe, rozpadlého a nekonzistentního, může alespoň rozložit formy, které drží. Bojuje proti absolutní formě *bezformím*, *rozbědlostí* a protiklady.

---

5 MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt: Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004, s. 162.

6 Toto výsostné Gombrowiczovo téma je již tolikrát probráno, že se u něj nechci příliš zdržovat, jako doklad svého tvrzení proto pouze uvádím citaci z rozhovoru, který s Gombrowiczem vedl Dominique de Roux: „Krótko: człowiek narzucający swoją formę jest aktywny, jest podmiotem formy, on ją stwarza. Gdy forma jego dozna zniekształcenia w zetknięciu z formą innych ludzi, wtedy jest w pewnej formie stwarzany przez innych, jest obiektem.“ DE ROUX, Dominique *Rozmowy z Gombrowiczem*, Instytut Literacki, Paryż, 1969, s. 56.



### 2.1.3 Dívky nedívky

Typ moderní gymnazistky se objevuje v celé Gombrowiczově tvorbě. Ve velice charakteristickém provedení ho nalezneme v Ivoně z jeho prvního dramatu.<sup>7</sup> *Pornografický* Fryderyk není sice dívkou, ale na své okolí působí podobně rozkladně – všichni se v jeho společnosti cítí spoutaní, všechny do sebe pohlcuje a nenechá nikoho uniknout. Markowski jde v tomto porovnání ještě dále: „Zuta [...] została skonstruowana przez Gombrowicza niemal jako prototyp Fryderyka.“<sup>8</sup> Tvrdí, že oba dva – Fryderyka i Zutu – lze interpretovat jako „figury nowoczesnego podmiotu, który wycofuje się ze świata i odmawia uczestnictwa w nim w imię własnej suwerenności.“<sup>9</sup> Pohlcují svého partnera do sebe, zbavují ho všeho, co je mu vlastní. Tedy – jak jsem psala výše – oba *polykají* jiné, nikomu se s nimi nedaří navázat vztah.

Tolik podobnosti. Mezi oběma postavami totiž můžeme pozorovat velké rozdíly – Zuta je při svém mládí a modernosti poměrně jasně čitelnou a schématickou postavou. Zamkla v sobě Jozífka, který se jí snaží vymknout, využívá pro to někoho třetího – tedy jejího otce, Pimka, Kopyrdu. Fryderyk je daleko komplikovanější: jeho oběti si ani neuvědomují, jak moc je tento *gość w średnim wieku, czarniawy i suchy, z nosem orlim* (P, s. 7–8) manipuluje a znásilňuje. Daří se mu to velice nenápadně tím, že se *jenom* strašně výrazně *chová*.

Právě to *chování se* ho ale odlišuje od gymnazistky, byť efekt to má podobný. Cítíme, že *se chová* proto, aby dal za dost formě. A na rozdíl od Zuty to dělá vědomě, každý jeho krok, každé gesto, každé slovo je vědomým naplňováním určité formy. Všechno, co dělá, proto působí podivně. Uvědomuje si svou absolutnost, ale nechce ji vystavovat příliš na odiv. Hleďte: *Obok mnie siedł Fryderyk, ucieleśniony w świetle dnia jasnego do tego stopnia, iż można było policzyć mu włoski wyrastające z uszu i wszystkie złuszczenia skóry bladej i piwniczej [...] Fryderyk był teraz prawdziwszy od trawy. [...] Ale zachowywał się nienagannie wypytyjąc Hipolita o gospodarstwo, prowadząc rozmowę, jakiej należało oczekiwać...* (P, s. 17) To ho paradoxně přibližuje Schulzově Biance daleko více než Zutě. Protože Bianka (jak jsem již citovala výše) je formě velice loajální a vyplňuje ji, tak jak má. Ani moc ani málo. Jako by to, jak ji vyplňuje, mohla ovlivnit. Stejně tak Fryderyk se někdy dokáže stáhnout, jindy je naopak jeho existence vidět (či

7 GOMBROWICZ, Witold: *Iwona, księżniczka Burgunda*, poprvé vyšla roku 1938.

8 MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt: Gombrowicz, świat, literatura*, s. 159.

9 Tamtéž, s. 161.

cítit) s neuvěřitelnou intenzitou. Na rozdíl od Zuty, která se celou dobu zdá být intenzivní stále stejně. Jediné změny, které se v ní (nebo na ní) odehrávají, jsou jí ordinovány z venku, proti její vůli. Jejich původcem je Jozífek, který se s ní umanutě snaží bojovat, a když se mu zrovna daří, její kouzlo se umenšuje. Rozhodně ale toto umění umenšení neovládá ona, je odvislé od výsledku jejich zápolení.

Stejně jako *ferdydurkovský* Jozífek se i *pornografický* Witold neustále ptá po tom, co se ve Fryderykovi děje: *i tylko jedno mnie dręczyło: czy Fryderyk to zauważył? Czy wiedział?* (P, s. 29) *Twarz Fryderyka z konieczności zwrócona ku nim – więc czego w nich dopatrywał? [...] Co myślał? Co myślał?* (P, s. 112) Zvláště poslední otázka se proplétá celým románem jako refrén. Odkazuje tím na Fryderykovu uzavřenost. Na touhu podívat se mu do hlavy, vědět, co si myslí. Protože to je celou dobu tajemstvím, do Fryderyka se nedá proniknout.

Při pozorné četbě si můžeme všimnout, že je tady ale ještě jedna postava, která nese rysy moderní gymnazistky. Postava neviditelná, ale všudypřítomná: *Ona tj. Natura. Jeśli Ona naciśnie z boku czymś takim niespodziewanym, nie trzeba protestować, opierać się, faire bonne mine... ale wewnętrznie nie popuszczać, nie tracić z oczu naszego celu, w ten sposób aby Ona wiedziała, że jednak mamy inny własny cel.* (P, s. 144–5) Stejně jako se *ferdydurkovský* Jozífek snažil dostat do gymnazistky z boku, přes třetí osobu (podařilo se to přes jejího familiérního otce a přes kombinaci Pimka s Kopyrdou), snaží se i Fryderyk dostat se z boku do Přírody. Ta totiž představuje největší mocnost jejich světa, Witold s Fryderykem konspirují především proti ní, proti řádu světa. Od Witolda také víme, že mu Fryderyk píše dopisy především proto, aby se Příroda dozvěděla o jejich plánech: *I kto wie, czy do mnie był pisany, czy do Niej* [Natury – HB] – *żeby wiedziała, iż nie zamierzamy ustąpić – on przez mnie z Nią rozmawiał. [...] Och, jak on udawał w tym liście, że pisze w tajemnicy przed Nią – gdy naprawdę pisał, żeby Ona się dowiedziała!* (P, s. 145–146)

V tomto románu můžeme tedy pozorovat zvláštní podvojnost absolutních postav – pro Witolda je takovou postavou Fryderyk, avšak on sám je také uvězněn, snaží se vzepřít Přírodě, která ho vězní v jeho stařecké podobě a společenské roli z ní vyplývající.

Pomocí konspirace se do své absolutní dívky dostává i jiný Witold – hlavní hrdina a vypravěč Gombrowiczova posledního románu *Kosmos*. Ten se během svého pobytu v Zakopaném zamiluje do Leny – dcery majitelů pensionu. Po příjezdu do horského letoviska náhodně potká kolegu Fukse, se kterým v křoví objeví mrtvého vrahce zavěšeného na provázku. Od tohoto momentu začínají oba propadat konspiracím

o kombinacích a souvislostech, jež najednou nalézají všude kolem sebe: visí vrabec, visí klacíček, visí kočka; na stropě nacházejí šipku, která jim ukazuje směr dalšího bádání atd. A – protože se ve své paralyzující fascinaci detaily nedokáže do Leny dostat jiným způsobem – snaží se ji do této řady souvislostí zapojit.

Skrze ústa ji propojí se sloužící Katašou s odchlípnutých rtů, skrze vniknutí do Katašiny komůrky potom zkouší (se svým komplicem Fuksem) proniknout do Leny. To se mu ale podaří teprve, když zabije a pověsí její kočku: *Wisiał [kot – HB], jak wróbel, jak patyk, do kompletu.* (K, s. 60) Lena totiž na tento čin zareaguje nečekaně – během domácího improvizovaného vyšetřování, jehož cílem je nalezení vraha kočky, neprozradí původce nočního hluku v domě a naopak prohlásí, že jej dělala sama. Hluk přitom způsobil Witold, když se dobýval do jejích dveří, což ona jistě věděla. Lena tím zmate stopy a *de facto* ochrání viníka. Její nenarušitelnost je poprvé prolomena. Witold do ní vnikl skrze kočku. *Gdyż ona, proszę, mnie zrozumieć, była też za drobna wobec kota i z tego powodu wstydziła się, już byłem pewny, wstydziła się kota! Ach! Za drobna dla wszystkiego, odrobinę mniejsza, niż trzeba, nadawała się tylko do miłości, do niczego więcej, i dlatego wstydziła się kota... gdyż wiedziała, że cokolwiek by się do niej odnosiło, musiało mieć sens miłosny... i choć nie domyślała się, kto, to przecież wstydziła się kota, bo kot był jej kotem, i jej dotyczący... Ale kot był kotem moim, przeze mnie zaduszonym... Był nasz wspólny.* (K, s. 63)

Stejně jako *ferdydurkovský* Jozífek i Witold tady používá typického *dobírání se* do někoho z *boku*, skrze něco třetího. Jinak ale tolik společného nemají. Lena je především nesmělá. Pro hrdiny je pozoruhodná svým mládím a svěžestí. Rozhodně se nedá mluvit o agresivní absolutnosti, jako to bylo v případě moderní gymnazistky. Je v ní Witold skutečně uvězněn? Není jen Witold (i jeho kolega Fuks) příliš rozdrobený, příliš ztracený ve všech detailech a souvislostech, že je pro něj obyčejný vztah nerealizovatelný? Neuvěznují ve svých konspiracích nakonec jen sami sebe? Vizte, že nejpřitažlivější na celé Leně je právě ona (protikladná) souvislost: ... *ale usta z ustami, owa wyslizgująca się obrzydliwość [Katasi – HB] wywichnięcia umykającego ze stuleniem-rozchyleniem miękkim, czystym [Leny – HB]... jakby naprawdę miały coś wspólnego! Popadłem w rodzaj drżącego zdziwienia, że usta nie mające nic wspólnego, mają jednak coś wspólnego, ten fakt mnie oszalał i zwłaszcza pogrążał w niewiarygodnym jakimś roztargnieniu...* (K, s. 19)

Kdo je tady tedy tou absolutní postavou? Najdeme ji tu vůbec? Nejsou tu vlastně všichni tak trochu *absolutní*? Svým chováním v *Kosmosu* rozčiluje totiž naprostá většina

postav – Leon (Lenin otec), Heduška (Lenina kamarádka, která s nimi a se svým novomanželem jede do hor), kněz, na něhož náhodou narazí po cestě... Na všech třech je nepříjemná jejich *samosvojnost* – jejich žití jen pro ně samé, bez potřeby okolního světa. Pokud přijmeme tvrzení Markowského, že Zuta a Fryderyk jsou *figury nowoczesnego podmiotu, który wycofuje się ze świata*, máme tady najednou celý román zalidněný takovými postavami. To ale není všechno, u vedlejších postav to totiž zdaleka nekončí. Oba dva rekreanti – Witold i Fuks – přijeli do Zakopaného, protože svou přítomností doma rozčilovali svoje okolí. Fuks přiváděl k nepřičetnosti svého šéfa Drozdowského, Witold svoje rodiče: [...] *albo wróćę do Warszawy, żeby denerwować ojca i doprowadzić do rozpaczy matkę o s o b a m o j a n i e d o w y t r z y m a n i a ...* (K, s. 108; zvýrazněno HB) Nevíme sice, čím přesně vyváděl z míry své rodiče hlavní hrdina, ale podle toho, jak blízký si je s Leonem, jak se opájí světem svých konspirací a teorií, se můžeme domnívat, že příčina bude podobná jako u ostatních.

Není ale těch postav – na to že by měly být *absolutními* až příliš mnoho? Nevytrácí se tím jejich *absolutnost*? Ale kde ji hledat? V doslovu ke *Kosmosu* Kazimierz Bartoszyński píše: „Nie chodzi już o fakt uwarunkowania jednostek ludzkich pojedynczymi relacjami interakcyjnymi, istotny okazuje się problem szeroko rozumianych układów sytuacyjnych. W Kosmosie bowiem prezentuje Gombrowicz ustawicznie procesy usensownienia (ale i pozbawienia sensu) uwarunkowane pojawieniem się (lub zanikaniem) funkcjonalnych układów odniesienia.“<sup>10</sup> Tedy: nejde už o vztahy mezi lidmi, *uzavírání* jednoho v druhém, ale o hledání smyslu světa nebo sebe sama.

Witold se také ptá sám sebe: *czegoż ja szukałem, czegoż szukałem? Tonu podstawowego? Naczelnej melodii, trzonu jakiegoś, wokół którego mógłbym swoje dzieje tutaj odtworzyć, ułożyć?* (K, s. 76) Spolu s ostatními hledá střed, kolem kterého by bylo možné poskládat celou hádanku, hledá kód, díky kterému by se mu podařilo rozluštit smysl tohoto světa, hledá formu, do které by všechny jednotlivé dílky zapadly.

Za povšimnutí stojí, že kniha končí v okamžiku, kdy se kruh svým způsobem uzavírá. Ludvík – Lenin muž – se z neznámých důvodů oběsí. Witold nalézá během své náhodné procházky jeho tělo visící na stromě. Zprvu neví, co s ním, ale rychle se zorientuje a vkládá mu prst do úst. *A przy tym zadowolenie głębokie, że na koniec „usta“ połączyły się z „wieszaniem“.* *Ja je połączyłem! Nareszcie. Jakbym spełnił swój obowiązek.* (K, s. 147) Stále touží po dalším propojování, chce ho dovést k dokonalosti:

---

<sup>10</sup> BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Lektury Kosmosu*, in: GOMBROWICZ, Witold: *Kosmos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, s. 162.

*Wróbel.*

*Patyk.*

*Kot.*

*Ludwik.*

*A teraz będzie trzeba powiesić Lenę.*

*Usta Leny.*

*Usta Katasi.*

*(Usta księdza i Jadeczki, wymiotujące).*

*Usta Ludwika.*

*A teraz będzie trzeba powiesić Lenę.*

(K, s. 147–148)

Ale nakonec svůj záměr neprovede. Strčí ještě prst do úst knězi (snad aby propojil ústa s Leonovou pobožností?) a zúčastní se Leonova svátku sebeuspokojování, které je také svým způsobem hledáním osy života. Osy, jež stanoví smysl Leonova bytí. Můžeme tedy pozorovat dvě vyvrcholení životní cesty, dva způsoby hledání smyslu. Jeden – ten Leonův – rezignuje na komunikaci s okolním světem, druhý naopak svět ovlivňuje a mění.

## 2.2 Návraty v čase

Gombrowicz (*Ferdydurke*): Člověk se jednoho dne ráno probudí, není si příliš jist svou identitou, cítí, že ho společnost nepřijímá mezi dospělé a že se rozpadá na části, rozhodne se s tím něco udělat, rychle popadne pero, když tu do místnosti vrazí postarší středoškolský profesor, který využívá jeho nejistoty a udělá z něj patnáctiletého výrostka. Schulz (*Penzista – Emeryt*): Člověk odejde do penze, cítí, že ho společnost nevnímá příliš vážně, nikdo mu nevěnuje pozornost, hranice jeho těla se rozpíjí, aby se zformoval a získal jiný společenský status, nechá se zapsat do první třídy. Obsahově podobný příběh, ale úplně jiného vyznění.

### 2.2.1 Do lavic!

Popořádku: Schulz o návratu do dětství mluví v podstatě neustále, vždyť takřka celá jeho literární tvorba je takovým výletem v čas. Také fragment Schulzovy korespondence, ve kterém Andrzej Pleśniewiczovi objasňuje, jak vnímá dospělost, je v schulzologii jedním z nejcitovanějších vůbec. Píše v něm: *To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie – o niedojrzałości – dezorientuję mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki leży mi na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okružną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnie i bezmiar – to byłoby zniszczeniem „genialnej epoki“, „czasów mesjaszowych“, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć“ do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość.* (KL, s. 113–114) Pro Schulze je dětství velké téma, dětství plné fantazie, tajemství. Je to čas *geniální epochy*, přímé boží inspirace.

S tímto citátem porovnává *Penzistu* také Adam Lipszyc: „Emeryci z dwóch ostatnich opowiadań „szarego“ bloku nie dojrzewają do dzieciństwa w ten sposób. Jeden z nich celowo zostanie dzieckiem – po to, żeby przedłużyć swe pasożytnicze istnienie – i tak jednak stopniowo zanika, by ostatecznie ulecieć z wiatrem...”<sup>11</sup> Penzistovi se nepodařil návrat do dětství Schulzovým vysněným způsobem, který popisuje ve výše zmíněném citátu. Povídka je stejně jako všechny ostatní z autorova pera plná smetí, veteše a nepovedených pokusů, z nichž je ale pořad možné se radovat. Stáří tu není obrazem smutku či vyčerpání. *Lekkość, niezależność, nieodpowiedzialność... I muzykalność, nadzwyczajna muzykalność członków, żeby tak się wyrazić,* (Pr, s. 276) těmito slovy popisuje titulní hrdina svůj stav. Touží sice, aby ho lidé přijali za svého, aby se stal součástí jejich životů, navrha ho to ale do depresí či melancholií, stále má velkou sílu imaginace, která ho (podobně jako otce Jakuba z jiných Schulzových povídek) dokáže proměnit a dává mu sílu žít dál.

Hlavní hrdina se těší – pro něj nezvykle – obyčejnou pozorností svých spolužáků. Nadšeně se vrhá do školní lavice a těší se z toho, že je znovu dítětem: *Olśniony jak objawieniem własną ignorancją, zacząłem na wpół z zachwytem, że wracam rzeczywiście do dziecinnej nieświadomości, jąkać się i powtarzać: pięć razy siedem, pięć razy siedem...* (Pr, s. 283) Konečně má své místo ve společnosti, lidé kolem něj přestali chodit po

---

11 LIPSZYC, Adam: *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, in: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej* (ed. Jakub Majmurek), Krytyka Polityczna, Warszawa, 2012, s. 42.



špičkách a znovu s ním zacházejí s (ne)obvyklou brutalitou školního systému. Podtrhuje to groteskní vyobrazení školy, ve které učitelé nejprve vymítají ze svých žáků vědomosti, aby je teprve potom mohli začít vzdělávat.

Zdá se mi důležité připomenout, že celé vyobrazení penzisty (včetně jeho poslední cesty, kdy ho vítr unáší do neznámých dálav) je groteskní, byť většina badatelů klade důraz na jeho tragičnost (viz Nalewajk, Markowski, Lipszyc).<sup>12</sup> Proč? Čím, že je směšný? Především tím, že nezná svou míru – přestože říká, že *każdy powinien znać granice swojej kondycji i wiedzieć, co mu przystoi*, (Pr, s. 278) sám toto pravidlo vůbec nedodržuje. Sice se dobrovolně vzdá svých snů stát se elektrikářem nebo roznašečem pečiva, přesto se ale pokušení neubrání a zapíše se do první třídy. Získává díky tomu iluzi své *materiálovosti*, znovu cítí, že *je*. Je mezi lidmi, kteří na něho neberou žádné ohledy, má svou roli, své místo ve společnosti, svou váhu. Také proto žádá ředitele, aby na něj nebral žádné ohledy s fyzickými tresty, „jakby dzięki nim“ – píše Nalewajk – „mogła zostać podkreślona w sposób bardziej wyrazisty jego, coraz bardziej wątpliwa materialność.“<sup>13</sup>

Ne náhodou ale najdeme v této krátké povídce celkem dlouhý popis dřeva: *Ach, drewno, zaufana, pocziwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu – nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna tą ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego mięszu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego.* (Pr, s. 279) Je to jedna ze Schulzových typických ód na materii, surovou hmotu, z níž je teprve možné věci utvářet. Materii, která je poctivá a plná života. To je to, čeho se penzistovi nedostává a po čem touží. Výraznost, jasnost, plnost. Vedle ní stojí *ubývající* penzista, který se stává čím dál víc formou bez vlastní vůle. Lehkost, s níž se pohybuje po ulicích, je výsledkem *řídnutí* matérie, kterou ukrývá jeho forma. Proto je také směšný – snaží se navrátit sobě svou váhu ne zhuštěním matérie, ale zdůrazněním formy. Domnívá se, že pokud bude formálně mezi lidmi, pokud se znovu stane součástí oficiálního světa, dovede se postavit neúprosnému běhu času. Ale tak to není a penzista je přes svou nově nabytou (a vnitřně vyprázdněnou) formu žáka najednou tak lehoučký, že ho vítr odnáší jako papěří.

---

12 LIPSZYC, Adam: *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*; NALEWAJK, Żaneta: *W stronę perspektywizmu: Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2010; MARKOWSKI, Michał Paweł: *Powszechna rozwiązłość: Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2012.

13 NALEWAJK, Żaneta: *W stronę perspektywizmu*, s. 110.

### 2.2.2 Do nezralosti!

Na rozdíl od penzisty si *ferdydurkovský* Josef svou novou formu nevybírá, naopak vyloženě svou přeměnou v chlapce trpí. Je pro něj uvězněním ve stavu, ve kterém ho nikdo nebere vážně. Uvězněním, kterému se – kvůli svému rozkladu – nedokáže vzepřít. Od začátku se s ním snaží bojovat, nejprve svou dospělou částí – tou, které připadá absurdní, že se k třicetiletému spisovateli najednou chovají jako k patnáctiletému výrostkovi. Jeho boj se mu ale nedaří. Jeho věznitel Pimko je totiž ve své formě *absolutní* a každým svým gestem a slovem ho uvrtává hlouběji a pevněji do jeho nedospělosti. Dařit se mu začíná teprve, když zapomene na svou dospělost a přijme svou novou formu za svou. On ji totiž nejenže přijímá, ale dotahuje k dokonalosti – je tak nedospěle sprostý a nechutný, že tím postupně své okolí začíná vyvádět z míry. Vlastně svou formu určitým způsobem překračuje, už ji pouze nepřijímá od ostatních, ale začíná se v ní vyžívat, začíná určovat, čím vlastně je a jaká jsou pravidla boje za svobodu. Během něj se sice jeho stav čím dál tím víc zhoršuje: *Lecz nie uwzględnili, że tego dnia nawet na zazdrość byłem już za biedny. Cóż – od dwóch tygodni bez przerwy robili mi gębę i gęba stała się wreszcie tak fatalna, że nawet zazdrościć już nie miałem z czego. [...] Zamiast tedy ując myśl od strony zielonoblękitnej, hardej, świeżej, ująłem ją ubogo.* (F, s. 136) Nakonec se ale ukazuje, že jeho sázka na nedospělost a nechutnost byla správná. Díky ní se nakonec dokázal osvobodit. Byť jen na okamžik.

Zajímavé je pojetí času v Gombrowiczově románovém debutu. Omlazení Josefa totiž není jen tak ledajakým návratem zpět, připomeňme si začátek celého textu: Hrdina se probouzí ve zvláštním čase mezi dnem a nocí, jak sám píše *o tej porze bezdusznej i nikłej* (F, s. 5), kdy *nie wybiła żadna godzina*. (F, s. 5) Vzpomíná na svůj sen, ve kterém se mu zdálo, že je svým patnáctiletým já. K omlazování začíná docházet už tady. Pokud je něco takového možné nazvat omlazováním. Protože on se jím nestává. Jeho patnáctileté já přichází se vším tím, čím kdysi byl. Jako by najednou začal zpětným chodem čas pronikat ven všemi póry jeho těla. Popisuje sice jen čas nyní a čas tehdy, ale cítíme, že jsou v tomto okamžiku přítomny všechny možnosti a všechny formy, kterými kdy byl. Nebo které kdy používal. Stejně jako se emancipovaly jednotlivé části jeho těla, emancipují se i jeho minulé já. Já, jež by nejraději zavřel do skříně, a nikdy je nevytahoval. Já, která jsou trapná, za která se jako nejistý začínající spisovatel ve společnosti stydí.

Můžeme si připomenout třetí dopis z otevřené korespondence, již jsem rozebírala



v úvodu. Gombrowicz tam píše: *Na każdym poziomie czujemy się jak ryba wyjęta z wody. To by wskazywało, iż właściwym naszym żywiołem powinna być pewna mieszanka poziomów.* (S3, s. 220) Proto je také *rozpráškový* a rozpadá se – je směsicí nejen společenských situací a různých rolí, ale také směsicí svých minulých já a všech prožitků, které si člověk nese v sobě.

### 2.2.3 Do mládí!

„W pisaniu moim istnieje tendencja – poniekąd konspiracyjna, nielegalna – by naturalny rozwój ludzi od niedojrzałości uzupełnić dążeniem wręcz odwrotnym, pracującym w dół, z góry do dołu, od dojrzałości do niedojrzałości.“<sup>14</sup> Tato slova svěřil Gombrowicz v rozhovoru Dominikovi de Roux. Představuje tím – poněkud – jiný pohyb v čase, než o jakém jsme doposud mluvili. Pohyb, jenž není ani tak cestováním – jak ho obvykle nazýváme – ale spíš obrácením proudu řeky, které se odehrává za spikleneckého pomrkávání. Kde že to najdeme? Kupříkladu v *Pornografii*. Čím jiným je totiž Fryderykovo *dobírání se* do mládí, než snahou převrátit chod světa a ve své pornografické perverzi starého muže se přeměnit v chlapce?

Nalewajk tento problém nahlíží skrze tělesnost všech zúčastněných, a především těch starých (Witolda a Fryderyka): „[...] fascynacja ciałem i młodością ma psychologicznie ‚odmłodzić‘ Witolda i Fryderyka. Cieleśność rozumiana w sposób biologiczny, ujmowana jako żywy, wywodzący się z natury i podlegający jej prawom organizm, istnieje w czasie i podatna jest na jego działanie. Na ciele zapisują się ślady upływu czasu, człowiek nie potrafi powstrzymać procesu starzenia się, który postępuje pomimo ludzkiej woli witalnego trwania. Cieleśność zaczyna być coraz bardziej odczuwana jako determinująca, dotkliwie oddziałuje na psychikę jednostki, określa jej samopoczucie.“<sup>15</sup>

Naši hrdinové mají ale možnost tento běh času zvrátit. Případnou na ni možná náhodně, ale od toho okamžiku se své idey nemohou zbavit – víme, že alespoň Witold jí propadne jako nějakému mámení. Všechno začíná během mše, na kterou Fryderyka s Witoldem pozve jejich vesnický hostitel Hipolit. Fryderykovi se podaří *zabít* mši, čímž – podle Žanety Nalewajk – zabije křesťanské pojetí času, který spěje k Vykoupení. Ne náhodou také právě na mši potkávají (*chlapce*), tedy Karola. Ne náhodou se tu (*chlapec*)

---

14 DE ROUX, Dominique: *Rozmowy z Gombrowiczem*, s. 114.

15 NALEWAJK, Žaneta: *W stronę perspektywizmu*, s. 187.

spojí s (*dívkou*), Heňou. Tady vystupuje na povrch jejich propojení. V té chvíli také Witold zažívá pocit, že nyní může všechno, že jeho konání není ničím omezené. Může všechno, protože kauzalita přestala existovat.

Od té chvíle je moc v rukách Fryderyka, který začíná režírovat mladý pár-nepár. Nejprve ho jen trochu pokouší – různě nenápadně propojuje Karola s Heňou, kteří s chutí přistupují na jeho hru. Heňa tak Karolovi před jejich zraky ohrnuje nohavici. Jindy společně rozšlapávají žízalu, tak aby z toho stárnoucí párek voyeurů měl co největší potěchu. Jak to souvisí s omlazováním? V *Pornografii* je kladen velký důraz na lehkost, drzost a neodpovědnost, kterou se právě mládí vyznačují. A právě touto lehkostí a svěžestí jsou naši hrdinové fascinováni. Snaží se do ní *dobrat*, podobně jako se Jozífek pokoušel *dobrat* do moderní gymnazistky Zuty. S tím rozdílem, že tady je ještě třetí strana, která se domáhá slova v této hře dvou stárnoucích mužů. Někdo, komu se snaží definitivně vyrvat otěže z rukou a odsunout ho na druhou kolej. Tím třetím subjektem je Příroda. Právě té se totiž Fryderyk, jak píše ve svých dopisech, nejvíce obává. Bojí se jí. Bojí se, že mu překazí všechny jeho sny a plány. A proto proti ní konspiruje.

Nechme ale Přírodu ještě chvíli stranou a pojďme se podívat na to, co tyto dva stárnoucí muže na mládí nejvíce zajímá. Nalewajk to ve své práci charakterizovala následovně: „Dzieciństwo i młodość cechują się nieobciążonym winą nastawieniem na zabawę. Wolno wprowadzać zmiany, nie zadawać pytań o ich sens i cel, nie trzeba borykać się z obawami o konsekwencje realizacji własnych wyobrażeń. Natomiast dojrzałość, zwłaszcza wówczas, gdy jednostka podporządkuje swoją egzystencję metafizycznej zasadzie, nie zna już tej beztroski.“<sup>16</sup> Dosáhnout lehkosti a zbavit se svého otravného *chování se*. Svého stáří a odpovědnosti. Dosáhnout nikdy nekončící svěžesti a drzosti.

Právě tyto vlastnosti už má v jistém smyslu sama hra, kterou Fryderyk režíruje. Witold si to po celou dobu uvědomuje, ale na rozdíl od Fryderyka se mu nedaří dosáhnout druhého břehu. Neustále přemítá o jejich společném konání, a přestože nemůže odolat pokušení, nepřestává situaci posuzovat dospěle: *Gdy jednak w tym wieku zdarzy się okazja otarcia się o kwitnienie, wejścia w młodość, choćby kosztem deprawacji i gdy okazuje się, że brzydota może być wykorzystowana, wchłonięta przez piękność... Pokusa uniestwiałąca opory, wprost nie do odparcia! Entuzjizm, tak, szal, nawet i dławiący – ale z drugiej strony... Ale przecież! Ale jakżeż! Nie! Zbyt obłędne! Tego się nie robi! Zanadto własne – zanadto prywatne i odrębne – i bez precedensów!* (P, s. 136)

---

16 NALEWAJK, Żaneta: *W stronę perspektywizmu*, s. 203.

Když se mu Fryderyk svěruje se svým plánem zabít Skuziaka (ve stejném okamžiku, kdy Heňa s Karolem budou společně zabíjet dezertujícího důstojníka AK<sup>17</sup> Siemiana), Witold tento plán odmítá. Už je za hranou. Nedokáže se jednou pro vždy odpoutat od své odpovědnosti a vážnosti. Fryderyk o tom tedy již dále nemluví, ale přesto svůj plán nakonec vykoná, čímž završí své dílo. „Kiedy Fryderyk zabija Skuziaka, ostatecznie odrzuca moralną sankcję, tworzy nową formę, „łączy“ starość z młodością [...] Niszczeniu tego, co istnieje, i urzeczywistnieniu nowych wizji odebrana zostaje moralna kwalifikacja. Jest niewinne niczym gra artysty ze światem czy dziecięce igraszki, nie potrzebuje odkupienia czy usprawiedliwienia. [...] W żywiole gry dokonuje się transformacja tego, co ciężkie w lekkie.“<sup>18</sup> Fryderyk se stává dítětem. Mocným dítětem. Člověkem, který svou nově nabytou mladost dokáže jistě zužitkovat. Ve své lehkosti se stane všemocným. Nevinným pánem času. Také když příběhne se zkrvaveným nožem po právě spáchané vraždě, Witold píše: *Był niewinny! Był niewinny! Naiwność niewinna była z niego!* (P, s. 209) Zvítězil.

#### 2.2.4 Do časů poezie!

Na úvod kapitoly o Schulzových návratech do dětství si dovolím citovat z jeho eseje *Mityzacja rzeczywistości: Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w s e n s – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją.* (Pr, s. 334) Citovaný esej pojednává především o smyslu a způsobech jeho vyjádření – a o slovech. Má však – co se Schulze týče – všeobecnou platnost. Je nedílnou součástí jeho díla a světonázoru. Vyjadřuje myšlenky, které jsou v Schulzově díle obsaženy jaksi imanentně, byť je v něm nevyslovuje tak jasně jako právě v této své práci.

Slovo se podle Schulze stává poezií v okamžiku, kdy je osvobozeno od vnějších pravidel a příkazů. Potom totiž konečně začne směřovat k prapočátku, pocítí svou příslušnost k matečníku, začne po něm tesknit. A teprve v tomto propojení s počátkem můžeme zaslechnout poezii. Protože k té je potřeba volnost, které se v každodenní šedi

---

17 Zkratka AK znamená *Armia Krajowa* – jedná se o polskou podzemní odbojovou armádu, která operovala v Polsku během druhé světové války; do češtiny bývá překládána jako *Zemská armáda*.

18 NALEWAJK, Żaneta: *W stronę perspektywizmu*, s. 208.

nedostává. Svoboda, která nám dovoluje popustit uzdu naší imaginaci.

Ale jak vlastně vypadá ten neustále zmiňovaný prapočátek v Schulzově próze? Odhalit nám ho může povídka *Kniha (Księga)*, která začíná popisem života s otcem: *Czasem ojciec wstawał od Księgi i odchodził. Wówczas zostawałem z nią sam na sam i wiatr szedł przez jej stronice i obrazy wstawały. I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskólek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością. [...] To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym, wielkim wówczas jak świat, pokoju.* (Pr, s. 123) Vidíme barevný svět plný pulzující energie. Potenciál je všudypřítomný. Z každého slova dýchá zvláštní druh magie, kterou se Schulz svým dílem snaží přiblížit. Je to magie prvopočátku. Doby, kdy existovala jen podivně pulsující prázdnota, dokonce ani matka tam tehdy ještě nebyla. Jen on a jeho otec. A Kniha, ze které všechen ten potenciál vychází. Život byl snadný, nabytý příběhy. *Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów...* (Pr, s. 123)

Idylla s otcem skončila. Syn Josef se příliš zahleděl do běžného, již jednou zformovaného světa. Do materiálního blahobytu, který mu zajišťovala matka. Ztratil kontakt s nezformovanou pulsující matérií, jež teprve na svou formu čeká. Skončila svatá epocha, *geniální epocha*, jak toto období nazývá v jiné své povídce. Svět zešedl a zevšedněl. Jak se dále vyvíjel, můžeme číst například v povídce *Jaro: Świat był naówczas objęty ze wszech stron Franciszkiem Józefem I i nie było wyjścia poza niego. Na wszystkich horyzontach wyrastał, zza wszystkich węglów wynurzał się ten profil wszechobecny i nieunikniony, zamykał świat na klucz, jak więzienie.* (Pr, s. 152) Je to svět totálně zamčený, všechny formy jsou v něm jednou pro vždy určené. Co na tom, že se již vyčerpaly, že na matérii visí staré a odrbané. Tento svět nepřipouští změnu. Jak vzdálený je od něj obraz počátku života, kdy Josef trávil svůj čas jen s otcem! Není divu, že Schulz ve svém vidění světa touží právě po tomto návratu zpět do opravdového dětství, kdy byl svět naplněn radostí, a hlavní slovo měla imaginace.

Schulz – na rozdíl od Gombrowicze – tak nestojí o mládí pro jeho fyzické klady a pocit morální lehkosti či nezodpovědnosti, ale o dětství, které je pro něj synonymem svobody imaginace a jakési mytologické citlivosti. V jeho povídkách najdeme svět pulsující a neustále se proměňující. Ve vzduchu můžeme cítit energii látky, která se už už

chystá vtělovat do stále nových forem. Co na tom, že některé jsou nedokonalé, jen na jedno použití. Je to právě svoboda, které si cení především – otec je svobodný ve svém tvůrčím zápalu, Josef je svobodný ve své interpretaci jara. Proto mohou dávat materii nové formy – dokáží se osvobodit od všednodenní prózy a nadchnout se pro poezii. Dokáží v jejím jménu nasadit veškeré své síly. Uvolňují existující formy a dávají prostor jiným.

Neustále se mluví o pohybu zpět, nepleťme si ho ale s nostalgií. Jak jsem již předesílala, Schulz netouží po tom, aby bylo všechno jako kdysi. Chce v sobě a ve světě okolo sebe objevit ono dětské nadšení, dětskou svobodu imaginace, která je důležitá pro navázání kontaktu s matečnickem, se silou prvopočátku. Píše, že jeho ideálem je *dospět* do dětství – ne se do dětství navrátit. Proto si také nemůžeme představovat, že se v Schulzově pojetí jedná o prostý pohyb zpět. Jedná se spíše o okružní cestu, pohybem vpřed se dostat zpátky.

### 3. SYNTÉZA

#### 3.1 Rekapitulace

K čemu nám byly předchozí analýzy? Především k tomu, abychom si ujasnili, o co našim hrdinům vlastně jde, s čím bojují a o čem sní. Schulzův vypravěč touží po dokonalé formě, která se ale ve všedním světě nevyskytuje. Hrdina ji poznal ve svém dětství, kde také zůstala uzamčena. V *geniální epoše*, podle níž Schulz nazval i přímo jednu ze svých povídek. Ať už se jedná o Knihu, slovo nebo dokonalou postavu ženy, je jasné, že ta jediná a dokonalá se účastnila prapočátků, stvoření světa. Schulz jako autor i jeho vypravěč pak touží po návratu, *doplnění se* do tohoto absolutního celku, ze kterého vše vychází. V tomto kontextu jistě dává smysl mesiášské nazírání Schulzovy tvorby, tak jak ho známe z prací Władysława Panas. Ten ve svých studiích *Księga blasku* a *Żeński Mesjasz* pracuje s kabalistickými teoriemi – především s těmi Isaaca Lurii a Jakuba Franka – a snaží se jejich prvky nalézt v Schulzově díle. Zachází ale až tak daleko, že leckterý jeho čtenář může dojít k závěru, že Schulz nenapsal ani řádku bez konzultace s některou z těchto teorií. To samozřejmě není pravda, připravili bychom tím Schulze o jeho hravost, proměnlivost a imaginaci. Přesto ale stojí za to se na některá Panasova pozorování podívat. Nabízí totiž zajímavý pohled na Schulzovu tvorbu jako na kompaktní celek. Neanalyzuje jednotlivé detaily a motivy, ale snaží se vysledovat, jak se tento svět chová. Z odstupu, takřkajíc pod povrchem nachází pohyby energie, které nás ještě budou zajímat.

Gombrowicz – zdá se – se snaží ze své formy vyvázat. Především v jeho románovém debutu *Ferdydurke* se forma objevuje jako něco nepřátelského, před čím většinu času uniká. Jeho role se sice v příběhu posouvá a hrdina se vyvíjí, je stále aktivnější – od pasivního přijímání (Pimko), přes vyhlášení války útlaku formy (moderní gymnazistka) po schopnost někomu zadničku nasadit (Zoša) – přesto na konci rezignuje. Za svitu *zadničky* se nechá spoutat *ženským teplečkem*. Tedy podléhá formě, kterou sám někomu *nasadil*. Zdá se, že svět bez formy nemůže existovat, respektive může existovat jen v prchavém okamžiku, viz již jednou citovaný fragment o jeho útěku před gymnazistkou: *...i gdy odchodzilem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą – tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie siedł ktoś identyczny i tożsamy, mój – we mnie,*

*mój – ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści, żądz, wstrętu, brzydoty, piękna, śmiechu, części ciała, żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic, nic, nic... Na setny ułamek sekundy.* (F, s. 181–182)

V jeho pozdějších románech se perspektiva mění – mohli jsme pozorovat, že v *Pornografii* se role ujímá Fryderyk, kterého snad můžeme nazvat hlavním hrdinou. Ten – sám dokonale formální – bojuje sice také proti formě, která je mu vnucována, tentokrát jeho protivníky nejsou lidé, ale sama Příroda, sám čas. Nechce žít v jeho područí, nechce stárnout a trpělivě přijímat změny, které přicházejí s věkem. Víme už, že nejde ani tak o fyzickou stránku věci, jako o tu společenskou, byť oba dva tyto aspekty jdou ruku v ruce. A zdá se, že tentokrát se zvítězit podařilo, Fryderyk se k dětské lehkosti a nezodpovědnosti opravdu vrací.

Do třetice *Kosmos*: Tady se hlavní hrdina Witold vlastně uzamyká sám – nevězní ho jiná osoba, ani přirozený běh času, ale jeho vlastní nemožnost najít smysl své existence. Vytržen z normálního běhu věcí (román začíná útekem před rodiči z Varšavy a končí návratem zpět, k rodinnému stolu, kde na něj čeká zcela nudná a normální *potrawka z kury*) hledá záchytný bod, klíč, díky němuž by to všechno začalo dávat smysl. Podobně jako ostatní hrdinové je vystaven mase jednotlivých faktů, které spolu souvisejí jen zdánlivě. Z této masy – sestávající ale z drobných detailů – vyjímá jednotlivé střípky, které zasazuje do formy svého příběhu a sestavuje tak svou vlastní skutečnost (*rzeczywistość*).

### 3.2 Tvůrčí práce

Kromě motivů, které jsem již zmínila, existuje v tvorbě námi sledovaných autorů ještě jedna tendence. Není ani tak konspirativní a nelegální – jak by řekl Schulz – ale výrazná a významná. Postavy, které stvořili, jsou totiž zásadním způsobem postavami tvůrčími. To znamená, že mají k okolnímu světu a látce či materii, z níž tento svět sestává, velice aktivní vztah. Pro začátek mohu vyjmenovat několik rolí, jež hrdinové ztvárňují: analytik, demiurg, prorok, interpret, komentátor, konspirátor, režisér. Tyto své role používají k přetvoření světa podle svých představ. Každý trochu jinak, ale všichni se nějakým způsobem domáhají svého práva na tvoření. A proč by nás to mělo zajímat? Pokud tyto role prozkoumáme, velice se tím přiblížíme tomu, z čeho vlastně tvoří.

Na první pohled jedinou výjimku snad tvoří hrdina Gombrowiczova románu *Ferdydurke*, který – jak jsme již zanalyzovali – sobě formu (*zadniczku, drżku*) nechává



nasazovat, jak jsem ale již také zmiňovala – jeho postava podléhá vývoji a jeho role je stále aktivnější. V poslední části románu je již schopen sám ostatním *nasazovat* formu, jakou potřebuje ke svým plánům. Zároveň bych se v této části nechtěla věnovat jen postavám hlavním, ale bude mě zajímat, jakým způsobem například tvoří gymnaziální profesor Pimko. Jeho hon na třicátníky, jimž *nasazuje zadničky*, aby zaplnil lavice svého gymnázia, je totiž bezpochyby postojem velice aktivním.

### 3.2.1 Interpret, prorok

Role interpreta je na první pohled spíše pasivní, vždyť znamená pouze určité čtení textu či událostí. Ale není tomu tak. Ostatně to popisuje Josef v Schulzově *Jaru: Trzeba pewnej domyślności, pewnej odwagi serca, pewnego polotu, ażeby znaleźć wątek, ten ślad ognisty, tę błyskawicę przebiegającą stronicie księgi. Jednej rzeczy trzeba się wystrzegać w tych sprawach: ciasnej małostkowości, pedanterii, tępej dosłowności*. (Pr, s. 170) A pro Schulzovy interpretující postavy to platí beze zbytku. Ať už je takovou postavou jeho otec nebo vypravěč sám, vždy platí, že k interpretaci potřebují velkou dávku fantazie a odvahy. A nejen jich – role interpreta se v Schulzově tvorbě často blíží roli prorocké. Nestačí totiž pouhá odvaha nebo schopnost pozorného čtení, zásadní je kontakt s Bohem – v Schulzově případě spíše s jarem, přírodou, materií, energií...

Jednoznačným interpretem je již zmiňovaný a analyzovaný Josef z *Jara* – interpretuje jaro podobně jako kabalisté zjevený text Tóry, dovídá se díky němu o minulosti i budoucnosti. Každý svůj krok konzultuje s albem známek, jež pro něj plní úlohu svatého textu. Władysław Panas identifikoval několik konkrétních kabalistických metod, které Josef používá při svém výkladu světa: „Metodę *temury* zwanej też czasami *atbasz*, która polega na totalnej kombinatoryce i permutacji [...]. Metodę *notarikonu* albo inaczej *abrewiatury*, która zasadza się na tym, że na przykład litery tworzące jakieś słowo traktuje się jako skrót lub nawet inicjał całkiem innego słowa, względnie skrót zupełnie innych zdań (‘Były to przedziwne skróty i formuły, recepty na cywilizacje, poręczne amulety, w których można było ująć między dwa palce esencję klimatów i prowincji’, s. 151).<sup>19</sup> Metodę *massory*, która jest sztuką interpretacji wyprowadzonej z samego kształtu liter i w ogóle z optyki zapisu (‘Czy zauważyliście, że między wierszami pewnych książek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać

---

19 Číslo strany měním podle vydání, se kterým pracuji já. Stejně jsem to udělala i u druhého vloženého citátu v této Panasově citaci.



z lotu tych ptaków...’, s. 170).“<sup>20</sup> Interpretace textu se ale objevuje i na mnoha jiných místech, *Kniha* a *Text* jsou přítomny v celém díle – často sice jen v narážkách a drobných zmínkách, ale za to s tvrdošíjnou pravidelností. V úvodní povídce sbírky *Skořicové krámy* ji nalezneme již ve druhé větě: *Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki miąższ złotych gruszek.* (Pr, s. 38) Josefova otec Jakuba často zastihneme právě s knihami, které se v dětských očích mění z účetních na svaté. Jakub je také znám svými prorockými vystoupeními (*Noc velké sezóny*) a rozhovory s Bohem či jeho posly (*Navštívení – Nawiedzenie, Mrtvá sezóna – Martwy sezon*).

Interpreta – a ne jednoho – nalezneme v Gombrowiczově případě v *Kosmosu*. Vypravěč Witold je vystaven světu sestávajícího z jednotlivých faktů – světu nezformovanému, beztvaremu, jemuž dává smysl tím, že ho pojmenovává – vymýšlí formu, která jednotlivé drobné fakty dává do souvislostí. A to jakkoli, podle toho, jak se mu to hodí: *Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa...* (K, s. 144) Nemá žádnou předlohu, jde jen o to, aby do sebe všechny fakty hladce zapadly.

Svět pojmenovává i Josef v Schulzově povídce *Geniální epocha* (*Genialna epoka*). Ten v prorockém vytržení kreslí po papírech inspirované čmáranice, jako by byl médiem, skrze které se realizuje boží vůle. *Jak za dni Noego płynęły te kolorowe pochody, te rzeki sierści i grzyw, te falujące grzbiety i ogony, te lby potakujące bez końca w takt stąpania [...] Czy czekały, żebym je nazwał, rozwiązał ich zagadkę, której nie rozumiały? Czy pytały mnie o swe imię, ażeby w nie wejść i wypełnić je swoją istotą? Przychodziły dziwne maskary, twory-pytania, twory-propozycje, i musiałem krzyczeć i odpędzać je rękami.* (Pr, s. 137–138)

Při bližším pohledu ale můžeme pozorovat, že se podobnost vytrácí. Schulzův hrdina je v neustálém kontaktu s pralátkou, jeho vytržení se odehrává v době *geniální epochy*, o které jsme řekli, že je dobou, kdy sakrální bylo ještě v přímém a těsném kontaktu s profánním. Dobou, která má sama o sobě výrazně tvůrčí charakter – věci se samy dávají do pohybu, materie přijímá tvary pro jejich krásu z čisté a svaté radosti tvoření. Připomeňme, jak to bylo s *Knihou* v povídce *Kniha*, když otec občas odcházel za svými povinnostmi: *I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością. Czasami spała i wiatr rozdmuchiwał ją cicho jak*

---

20 PANAS, Władysław: *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*, s. 40–41.

*różę stulistną i otwierała listki, płatek za płatkem, powieka pod powieką, wszystkie ślepe, aksamitne i uśpione, kryjąc w sednie swym na dnie lazuruową źrenicę, pawi rdzeń, krzyczące gniazdo kolibrów.* (Pr, 121–122) Pralátka, z níž byl (později) stvořen svět se z čisté radosti vtělovala do různých forem.

*Kosmický Witold s ničím archaickým a prapůvodním v kontaktu není. Je tady a teď, tváří v tvář nezformovanému světu, který si musí sám propojit a dát mu smysl. Je to akt čistě individuální: w tych miejscach i rzeczach, w zestawieniu tych rzeczy i miejsc, kryła się ścieżka, która zawiodła mnie do zaduszenia, gdybym zdołał właściwie odczytać zespół tych rzeczy i miejsc, dowiedziałbym się można p r a w d y o m y m z a d u s z e n i u .* (K, s. 75; zvýrazněno HB) Witold nehledá pravdu o světě, ale o původu svých vlastních problémů. Ostatně podobné chování můžeme pozorovat i u ostatních – stejně jako on si svou vlastní interpretaci vytváří i Fuchs, Kulička, Lulíkové, byť ne v takové míře. Vyplývá to z jejich drobných výpovědí – také interpretují chování ostatních, také do své interpretace vnášejí sebe a své vidění světa.

### 3.2.2 Režisér

Nejznámějším režisérem Gombrowiczovy tvorby je pravděpodobně *pornografický* Fryderyk. Kolem něj se všechno točí, to on má plány a rozhoduje o tom, co se bude dít. Explicitně režíruje mladé – Heňu a Karola – na ostrově, kde se vydává za režiséra a nacvičuje s nimi nové, experimentální herectví. Režíruje však i mimo toto území, manipuluje lidmi, aby udělali přesně to, co po nich chce. Vymýšlí i scénu a okolnosti, za jakých se bude všechno odehrávat. Díky předstíranému slabošství se mu podaří všechny přesvědčit, že nejlepším řešením jejich problému se zběhlým důstojníkem Siemianem je nechat ho zabít *mladými*. Jeho mistrovským kouskem je pak bezpochyby závěrečná scéna, během které sice Heňa s Karlem nezavraždí Siemiana, jak původně naplánoval (i když – co my víme, o své plány se s vypravěčem Witoldem přestal dělit v okamžiku, kdy ten neměl dostatek odvahy na vraždu Skuziaka), ale Henina snoubence Václava. Vlastně to ale nehraje roli, *mladý* zabije *starého* a on tuto vraždu propojí s další: – *Nic lepszego nie potrafiłem wykombinować [niž zabicie Skuziaka – HB] – wyznał, jakby thumacząc się. – Ale to wystarczy. Bo jeśli młody zabije starszego, to starszy zabije młodego – chwyta pan? To stwarza całość. To ich połączy, we troje. Nóż. Już dawno wiedziałem, że to co ich łączy, to nóż i krew. [...] Gdy Karol wbije swój nóż w Siemiana, ja wbiję mój w Józiaaaa... aaa!*

(P, s. 203) Plán je to vskutku velkolepý, díky němu se mu nakonec podaří vyrvat otěže z rukou Přírodě a sám se stane režisérem celého světa.

Jiného režiséra nalezneme u Schulze: režírování se objevuje v již analyzovaném *Jaru*. Josef všechny své kroky porovnává a dává do pořádku právě s tímto ročním obdobím, které v díle představuje božskou moc, domnívaje se, že je jejím interpretem či prorokem. Jaro je počátkem veškerého dění, je to energie a síla, jež je potřeba interpretovat. To také Josef dělá – vykládá je pomocí alba známek, aby na konci zjistil, že to se svou interpretací poněkud přehnal a uzurpoval si moc, která mu nepřísluší: *Narzuciłem tej wiośnie moją reżyserię, podłożyłem pod jej nie objęty rozkwit własny program i chciałem ją nagiąć, pokierować według własnych planów. Niosła mnie ona czas jakiś na swym rozkwicie, cierpliwa i obojętna, zaledwie mnie czując. Jej niewrażliwość wziąłem za tolerancję, ba, za solidarność, za zgodę. Myślałem, że odgaduję z jej rysów, lepiej od niej samej, jej najgłębsze intencje, że czytam w jej duszy, że antycypuję, czego ona, zbałamucona swą nieobjętością, nie umie wyrazić. Ignorowałem wszystkie oznaki jej dziekier i nieokiełznanej niezawisłości, przeoczałem gwałtowne perturbacje wzburzające ją do głębi i nieobliczalne.* (Pr, s. 200)

Ale zatímco Fryderyk všechny své kroky podnikal zcela záměrně a již od počátku se snažil svou představu světa vnutit i Přírodě, Josef to celou dobu dělal neúmyslně, v dobré víře, že byl vyvolen. Interpretace se proto v jeho podání změnila v roli režiséra vlastně jako vedlejší produkt jeho fanatismu. Ať už ale věříme interpretaci Władysława Panase, že ve svém nadšení sehrál roli volajícího na poušti a Bianku se snažil odhalit jako Mesiáše a Spasitele světa, nebo v *Jaru* vidíme spíš pokus o státní převrat provázený rehabilitací sesazené princezny Bianky, je jasné, že od Fryderykova vytyčeného cíle nebyl daleko. Dokázal například svým vlastním úsilím oživit vypelichané formy voskových figurín, naučit je nové texty a role. Hrál divadlo. Když se ale ukáže, na čí straně je pravda, statečně se ke všemu přiznává a za odjíždějící Biankou volá: *Niech żyją szczęśliwi nowożeńcy Rudolf i Bianka!* (Pr, s. 203) Na své tvůrčí roli již nadále netrvá. Dává za pravdu jaro a jeho tvůrčímu potenciálu, ví, že dále cesta nevede. Může jít pouze ve směru, které mu jaro zjeví a pokud si přesto najde vlastní cestu, ta bude brzy odhalena a demaskována. Fryderyk vědomí ničeho takového nemá, Příroda pro něj znamená pouze další individualitu, se kterou je možné bojovat a přit se s ní o to, kdo bude mít vůdčí roli. Na rozdíl od Schulzova mytologického světa, kde neustále narážíme na určující a nepřemožitelnou vůli pralátky, v *Pornografii* nic nad jednotlivcem nestojí. Fryderyk je ve světě sám a sám ho také utváří.

### 3.2.3 Demiurg

Role, která má jasného představitele. Je jím otec ze *Skořicových krámů*, především pak v cyklu o manekýnech (*Manekýni – Manekiny* a *Traktát o manekýnech – Traktat o manekinach*, ten pak sestává ze tří částí: *Druhá kniha o stvoření druhů – Wtórna księga rodzaju, Pokračování – Ciąg dalszy a Dokončení – Dokończenie*). Otec v něm hovoří o materii a právu na tvoření. – *Demiurgos – mówił ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdlými dreszczami. Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłych i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza.* (Pr, s. 62) Matérie jen čeká, až z ní něco uhněteme, naplníme její potenciální formy.

Přihlížející členové rodiny poslouchají otce s určitou fascinací, nicméně se k jeho myšlenkám nehlásí. Jsou totiž poněkud konspirativní a nelegální povahy, mají příchut' sektářství. (K této jejich povaze ale více až v následující kapitole.) Otec je fascinován látkou, její energií a ochotou vyplňovat nové a nové formy. Tvrdí, že se tvůrčí role může zhostit kdokoli. Matérie je podle něj *najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie* (Pr, s. 62), kdokoli ji může hníst a utvářet. Není to však tak, že by k tomu svatému Demiurgovi přistupoval bez úcty – opakovaně zdůrazňuje jeho mistrovství a um vytvořit dokonalé tvary a formy. Zbavuje ho sice jeho výsostného monopolního postavení, staví se na jeho roveň, a tedy se chová rouhačsky, jeho práce si přesto váží. Nechce ji ale napodobovat ani jí konkurovat. Naopak se přiznává ke své fascinaci nestálými, nedokonalými formami, všelijakou veteší určenou jen na jedno použití. Touží po samotné rozkoši z tvoření. Jedné ze švadlen říká: – *Mniej treści, więcej formy!* (Pr, s. 60) Horuje za nedokonalé formy, protože dávají tvůrčí svobodu, tvůrce se nemusí zabývat dokonalostí svých výtvorů, může kombinovat, experimentovat.

Podobně tvůrčí ambice mají i někteří Gombrowiczovi hrdinové. Kým jiným je *ferdydurkovský* profesor Pimko než demiurgem? Formuje nezformovaný materiál – *nasazuje zadničky*. Hledíme na jeho motivaci: *Właśnie dyr. Piórkowski mnie prosił, bym mu zapelnił wszystkie wolne miejsca. Szkoła musi funkcjonować. Bez uczniów nie byłoby*

*szkoły, a bez szkoły nie byłoby nauczycieli. Do szkoły! Do szkoły! Już tam w szkole robią z ciebie ucznia.* (F, s. 22) Na podobném principu pak ve *Ferdydurke* funguje většina vztahů – jeden formuje druhého, přičemž většinou vítězí ten pevněji zformovaný: Zuta s Pimkovou pomocí vyrobí z Jozífka odmítaného ctitele, Mládková zase nudného a staromódního budižkničemu. Na konci tvůrčí moc přebírá on a formuje Zošu tím, že jí vyzná lásku: *Nie egzystowała aż dotąd w nadziei, że znajdzie się ktoś, kto ją posiedzie. I oto nie tylko znalazł się, ale w dodatku porwał! Więc zmobilizowała w sobie całą zdolność kochania i pokochała mnie – ponieważ ją pokochałem.* (F, s. 258)

K zajímavým závěrům můžeme dojít, porovnáme-li Schulzovu větu *méně formy, více obsahu* s rolemi hlavních protagonistů *Kosmosu*. Zatímco Witold je na straně demiurgů – snaží se zformovat beztvarou materii, dát jí nějaký přijatelný tvar, dokonce se ani nebojí experimentovat, Leon se pohybuje na druhém břehu. Vypráví Witoldovi, jak již dávno rezignoval na hledání zastřešujícího rámce. Je si sice vědom syrového materiálu jednotlivých faktů, který se každému nabízí k tvoření, ale jednotlivé částčky neslepuje. Naopak k nim ještě přidává. Vše rozkládá na co nejmenší kousky, fází každý svůj pohyb, každou jednotlivou *příjemnostku*. Je to také on, kdo dodává románu místy náboženský charakter. Gombrowicz líčí závěrečné pasáže, ve kterých má Leon vrch, jako křesťanskou litanii, během níž se opakují předepsaná slova. Sám Leon se také vyjádří: *Jakżebym ja nie był pobożny, przecież pobożność jest ab-so-lut-nie i nie-u-bła-ga-nie wymagana, przecież najmniejsza przyjemnostka nie może obejść się bez pobożności* (K, s. 116) Je to mnich světa nezformovaného. Mnich, který neguje veškerou formu. Mnich sloužící materii.

### 3.2.4 Revolucionář, konspirátor, heretik

Schulzovu samozvanému demiurgovi – otcí – ale také náboženské citění upřít nemůžeme. Jeho prohlášení v cyklu o manekýnech nemají daleko k náboženské doktríně, vždyť i název napovídá, že půjde o nějaké závažné pojednání. Zároveň je zřejmé, že se nejedná o žádnou z velkých věrouk. Naopak – podrývá současné právo, nikdo ze zúčastněných nepochybuje o ilegalitě jeho činů. *Nie wiem, w czyim imieniu proklamował mój ojciec te postulaty, jaka zbiorowość, jaka korporacja, sekta czy zakon, nadawała swą solidarnością patos jego słowom.* (Pr, s. 63)

Zajímavý pohled na otcovo pojetí práva přináší Adam Lipszyc ve svém eseji *Schulz*

na szaro, Schulz przed prawem. Představuje v něm Jakuba jako revolucionáře, který bojuje proti všudypřítomné formě, proti šedivému světu, ve kterém se ztrácí kontakt s matérií. „Stworzenie człowieka na obraz i podobieństwo manekina zalecane we Wtórnej Księdze Rodzaju jest właśnie aktem odstanowienia, wyzwolenia spod władzy prawa form, które narzucił rzeczywistości Demiurg w pierwszym akcie stworzenia.“<sup>21</sup> Dokazuje, že otec Jakub se snaží zbourat jakoukoli vládu dokonalé formy bez ohledu na to, jestli se jedná o svět Františka Josefa I. nebo o svět mytologický. Jakub podle Lipszyce dává před jakoukoli dokonalostí přednost veteši a popkultuře s veškerým jejím brakem. Podle něj mu nejde o ustavení jakékoli jiné vlády – dokonce ani vlády mytologické, vlády *genialnej epochy*. Proto prý je fascinován nedokonalými formami, protože z nich bude materie brzy uvolněna a tedy znovu hotova k dalšímu experimentování. Jakubovo (a v některých povídkách i Josefovo chování) má prokazatelně revoluční charakter. Oba se silou imaginace snaží zbourat dosavadní pořádky, které jsou pro ně poněkud nudné, zkostnatělé a opotřebované. Oba hrdinové zažívají velkou lásku k materii jako takové – k materii matce života, k nevyčerpatelné energii, která nese božskou symboliku.

Předtím než zformuluji své výtky vůči Lipszycově tvrzení, dovolím si ještě jeden úkrok stranou – k Władysławu Panasovi a jeho práci *Księga blasku*. Autor v ní dovozuje, že Schulzův svět je stvořen podle kabalistických teorií *cimcum* a *ševirat ha-kelim*. Tedy, že Bůh stvořil formy (nádoby), do kterých vdechl život, formy tento nápor nevydržely a rozpadly se. Současný svět je slepen ze střepin těchto nádob a Božího dechu. Historie světa je poznamenána touhou forem vrátit se ke svému původnímu, dokonalému tvaru. V okamžiku, kdy se to stane, dojde k Vykoupení. Všechna materie bude dokonale zformována. „Świat przestaje ‚pulsować‘, gdy wszystko wróci tam, skąd wyszło – do ‚dzieciństwa‘, do ‚genialnej epoki‘, do ‚czasów mesjaszowych‘.“<sup>22</sup>

Předpokládám, že na podobnou představu reaguje i Lipszyc ve svém eseji, protože píše o mytologii jako o čase, který formuje, určuje věcem jejich správné místo. Taková je ostatně i funkce klasických mytologických příběhů – Gilgameš vytyčuje hranice města a tím i světa, nedílnou součástí Homérových eposů jsou exkurzy do kosmogonie a podsvětí, které pravděpodobně měly podobnou funkci. Nejsem si ale jistá, že mytologii podobně vnímal i Schulz. Pokud se podíváme na často citovaný sestup k mytologickému počátku, jak ho popisuje v *Jaru*, všimneme si, že toto místo rozhodně není strnulé a zkostnatělé, naopak je pohybem, pulzuje příběhy a událostmi, je velice variabilní

---

21 LIPSZYC, Adam: *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, s. 50.

22 PANAS, Władysław: *Księga blasku: Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, 1997, s. 94.



a proměnlivé: *Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. Pachnie darnią i próchnem, korzenie wędrują w ciemności, plączą się, wstają, soki wstępują w nich w natchnieniu, jak w pijących pompach. Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej plączącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch i ciżba! Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiącкратно rozmnożone biblie i iliady! Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii! Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek.* (Pr, s. 164)

Souhlasím s tvrzením Lipszyce, že „zastąpienie nowoczesnego, trzeźwego, białego państwa prawa chtonicznym imperium spoistego mitu byloby doprawdy uciezką z deszczu pod rynnę, czy raczej spod rynny – wprost na deszcz.“<sup>23</sup> Myslím, že ale existuje ještě třetí cesta – ta, po které se vydal Schulz. Jak jsme ukázali, jeho představa mýtu nemá absolutní, všeobjímající povahu. Také jsme ale během analýzy Bianky došli k závěru, že je fascinován absolutní formou. Formou, která je dokonale vyplněna látkou. Nikde nic nechybí, nikde nepřechýlí. Bianka a Egga – jak jsem již dokládala – mají ale jednu specifickou vlastnost – mohou ze své formy odplouvat k prapočátku a znovu ji naplňovat. Jejich naplňování formy je dobrovolné a svobodné. Nejsou do formy zamčené násilím, pulsují v neustálém pohybu. Tedy nejde o žádnou zkostnatělost, naopak o styk s proměnlivou tvůrčí energií. Nemyslím tedy, že by si Schulzovy hrdinové nepřáli návrat k mýtu. Bojují proti jakékoli zkostnatělosti, ale tu pro ně mýtus nepředstavuje. Naopak je pro ně symbolem tvůrčí energie a imaginace. A oni jsou revolucionáři bojující v jejich jménu.

Jak jsem slibovala, vrátím se ještě k jedné ústřední ženské postavě Schulzových próz – k Adéle. Její role vzhledem k Jakubovým revolučním pokusům je zajímavá a důležitá. Stanoví totiž otcův protipól, symbolizuje zavedené pořádky (nebo samotného Demiurga?). Pokaždé zhatí jeho plány – vyžene vypiplané ptáky, umlčuje ho během prorockého vytržení cyklu o manekýnech anebo hatí jeho prorocko-osvoboditelské vystoupení v *Noci velké sezóny* – příručí místo toho, aby pomáhali otci, ženou se za ní opojení jejím erotickým kouzlem. Také Šloma – právě propuštěný vězeň, který má být prvním kritikem Josefova prorockého díla – se nechá zvábit mocí Adéliná střežíčku. Adéla je symbolem všeho přízemního, všedního a poklesle erotického. Její ženská síla odvádí muže od jejich vznešených úkolů a cílů a navrácí je do reality, k ošálení smyslů. Schulz

---

23 LIPSZYC, Adam: *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, s. 51.

o tom poměrně jasně píše na začátku povídky *Manekýni*, která následuje po eskapádě s Adéliným vyhnáním otcových ptáků: *Ta ptasia impreza mego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten fechtmistrz wyobraźni poprowadził na szanice i okopy jałowej i pustej zimy. Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony, bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji. [...] Adeli nie spotkał żaden wyrzut za jej bezmyślny i tępy wandalizm. [...] A może był w tej zdradzie i tajny pokłon w stronę zwycięskiej Adeli, której przypisywaliśmy niejasno jakąś misję i posłannictwo sił wyższego rzędu.* (Pr, s. 56) Obraz otce-revolucionáře bojujícího proti šedi, nudě a Adéle, která jedná ve jménu vyššího řádu světa jednou pro vždy zformovaného a ve všech ohledech šedého a normálního. Role revolucionáře a heretika tu poněkud splývají, ostatně obdobně jako v povídce *Jaro*.

Nejviditelnějším Gombrowiczovým postupem v této oblasti je konspirace. V *Pornografii* konspirují Witold s Fryderykem, v *Kosmosu* zase Witold s Fuchsem. Proč ale? Protože by to, co dělají, mohlo být považované za kompromitující? Snaží se vyhnout obvinění z perverze? Oba (Fryderyk i *kosmický* Witold) ale zároveň konspirují i *proti* něčemu – ale čemu? U Fryderyka je to poměrně jasné – jak jsme dovodili již dříve, snaží se převrátit dosavadní svět, resp. jeho čas vzhůru nohama a vrátit se do světa mládí. Podobně jako Schulzův otec Jakub i on balancuje na hraně kacírství (prohlásí například: *Jestem Chrystusem rozpiętym na 16-letnim krzyżu.* (P, s. 138)) Jako heretika můžeme také bezpochyby označit *kosmického* Leona, který se dobrovolně vzdává hledání smyslu a věnuje se malým *příjemnostkám*. (Pokud bychom chtěli i mi přičichnout konspiraci, nic nám nebrání Leona považovat za Gombrowiczův obraz Bruna Schulze – např. několikrát vypráví příhody ze svého dřívějšího pobytu v Drahobyči, je také velikým adorátorem nezformované matérie; ale pro takovou interpretaci už bychom potřebovali opravdu velkou dávku smělosti a odvahy, která přinejmenším mně není vlastní.) Také *kosmický* Witold je spíše konspirátor než revolucionář – není jasné, jaký jiný režim by vlastně chtěl nastolit, spíše hledá své vlastní, soukromé cestičky svého perverzního smyslu, kterými chodí polehoučku, aby ho u toho nikdo náhodou nezahlédl.

Zajímavým revolucionářem je určitě také *ferdydurkovský* Josef, který se brání běžnému nasazování forem v rámci společenských vztahů. V gymnáziu a v domě Mládkových žije uvězněn formou, kterou se snaží zbořit a nastolit místo ní svůj normální



třicetiletý svět. Nalewajk to výstižně popsala v následujícím citátu: „Dla bohatera Ferdurke jedynym antidotum na postępującą redukcję i rozpad tożsamości jest, umacniająca go w poczuciu sprawstwa, mająca posmak skandalu, k o m p r o m i t a c j a z a s t a n y c h p o r z ą d k ó w, której ofiarą padają zarówno belfer Pimko, Kopyrda, Młodziakowie, jak i nowoczesna pensjonarka.“<sup>24</sup> Teprve když svou podvratnou činností stávající pořádky konečně rozbourá, může svobodně odejít. Tehdy je ale znovu lapen a donucen k revoluci jiného typu – Štikas ho připojí ke své revoluci sociální – jdou se bít na vesnici za romantický stav čeledí. Tam jim ale plány překazí jiná společenská vrstva – jsou tam zformováni jako páni, kterým nepřísluší zabývat se čeledí, a byť se pokoušejí ze své formy vysvobodit, všechno je marné. Rigidita vesnice je nepřemožitelná. V poslední chvíli Josef unese Zošu a prchá s ní pryč. To už je ale všechno ztraceno – na nebi místo měsíce a slunce už navždycky bude zářit veliká *zadníčka*, která mu bude bez ustání připomínat, že veškerý boj je již nesmyslný a společenská forma věčná.

### 3.3 Analýza, syntéza a svět pulsující

Víme již, jakým způsobem zacházejí s formou a látkou jednotliví hrdinové, kdo je na čí straně a jaké jsou jeho motivace. Ještě nám ale stále něco schází – završující teze, syntéza. Je čím dál jasnější, že tyto dva literární světy mají svá vlastní pravidla a principy, které nevycházejí ze samotných postav, ale jsou naopak základním rytmem světa, jenž určuje hranice, v nichž se budou postavy pohybovat.

Do románu *Ferdurke* jsou vložena dvě autonomní díla – *Filidor dítětem podšitý* (*Filidor dzieckiem podszyty*) a *Filibert dítětem podšitý* (*Filibert dzieckiem podszyty*) – o kterých jsem se zatím vůbec nezmínila. Přitom ale mají pro Gombrowiczovu tvorbu poměrně zásadní význam. Jedná se o dva útvary, které později vyšly jako samostatné povídky ve sbírce *Bakakaj* (*Bakakaj*, 1957). Důležité jsou zejména pro pochopení toho, jakým způsobem Gombrowicz svá díla konstruuje. Vzhledem k názvu této kapitoly se nejprve podíváme na *Filidora dítětem podšitého*.

Hlavní hrdinové této povídky jsou totiž doktor profesor syntetologie na univerzitě v Leyde, vysoký syntetik Filidor a profesor doktor vyšší analýzy se šlechtickým přídomkem Antifilidor. Svedou spolu souboj o to, čí metoda je účinnější – syntetik syntetizuje Antifilidorovu milenkou, analytik analyzuje Filidorovu ženu. Nakonec je obě

---

24 NALEWAJK, Żaneta: *W stronę perspektywizmu*, s. 136; zvýrazněno HB.

rozstřílejí jenom proto, aby dali za dost analogii, tedy formě. Tvoří si totiž vzájemně protiklady – když jeden něco udělá, druhý musí jeho krok analogicky následovat. A nejenom oni, celý svět musí být v rovnováze – analytik existuje vlastně jenom proto, aby vyvážil génia syntetikova. Jejich život je pak věčné stíhání jeden druhého (protože ani jeden nechce být tím stíhaným). Po nešťastném souboji, při kterém padnou jejich družky mrtvé k zemi, najednou nevědí, co dál: *I cóż? Obaj spojrzeli na siebie i obaj nie wiedzieli tak bardzo – co? Co właściwie? Nabojów już nie było. A zresztą trupy już leżały na ziemi. Nie było właściwie co robić. Dochodziła dziesiąta. Analiza właściwie zwyciężyła, ale cóż z tego? Zupełnie nic. Mogła równie dobrze zwyciężyć synteza i też by z tego nic nie było.* (F, s. 98) Najednou ztratili program. Oba se proto rozejdou po světě a trefují se do všeho, co se zamane. Svět nebyl ani zanalyzován ani syntetizován. Vyhrála hra a dětinskost.

Příběh *Filiberta dítětem podšitého* je ještě prostší – vypráví o tenisovém turnaji, který se promění v absurdní představení plné mužů jezdících na ženách jenom proto, že nikdo nechce přiznat, že se stalo něco nespolečenského. Vše se odehrává analogicky na dvou protilehlých tribunách. Diváci jsou spoutáni situací, není jiné cesty ven, než se ke všem těm absurditám připojit. A navíc se ještě hlasitě smát a tleskat.

Jde o dva specifické pohyby či způsoby nahlížení světa, které spolu v Gombrowiczově tvorbě neustále soupeří. Analýza rozkládá, syntéza slučuje. Díky těmto pohybům se odehrává většina akce. Po analýze nastupuje syntéza. Je to pravidelný rytmus, nádech a výdech Gombrowiczových románů. Jako na dlani tento pohyb vidíme v *Kosmosu*, když hrdinové vyrážejí do hor a Witold z vozu pozoruje hornatou krajinu: *Nagromadzenie, odmęt, zamęt... za dużo, za dużo, za dużo, tłok, ruch, spiętrzenie, wywalanie, pchanie, rozgardiasz generalny, wielkie mastodonty wypełniające, które w mgnieniu oka rozpadały się na tysiące szczegółów, zespołów, brył, awantur, w niezgrabnym chaosie, i nagle te szczegóły wszystkie znów skupiały się w przemożnym kształcie! Akurat, jak wtedy, w krzakach, jak przed murem, wobec sufitu, jak przed kupą śmieci z dyszlem, jak w pokoiku Katasi, jak wobec ścian, szaf, pólek, firanek, gdzie przecież także formowały się kształty – tylko że tam drobiazgi, tu była burza rycząca materii.* (K, s. 87)

Nesmíme se nechat zmást posledním výkřikem tohoto citátu – *tylko że tam drobiazgi, tu była burza rycząca materii* – není mezi nimi totiž žádný rozdíl, hrdinové jsou po celou dobu vystaveni (stejně jako cestou do hor) bouřící materii, ta sice nesestává ze skal a kamenů, ale z drobných, drobounkých detailů. Musí se s nimi nějak vypořádat – syntetizovat – ale místo toho se zapadají stále hlouběji do analýzy. Nakonec se to ale Witoldovi (alespoň na chvíli – a v tom spočívá tragika celého příběhu – syntetizovat lze

vždy jen na chvíli!) podaří. Po tom, co spojí *ústa* s *věšením*, může konečně prohlásit: *Ja byłem wieszaniem*. (K, s. 147) Nalezl svoji metodu, svou syntézu, svou vlastní formu.

Obdobně *pornografický* Fryderyk píše v dopise *pornografickému* Witoldovi: *Jestem Chrystusem rozpiętym na 16-letnim krzyżu*. (P, s. 138) Nalezl totiž způsob, jak určit sám sebe bez asistence zvnějšku, jak konečně utéci formující moci Přírody. Být jen sám sebou, jak o tom píše Jozífek odcházející po vybojované válce s moderní gymnazistkou, připomínám ho sice již potřetí, ale mám za to, že jde o zásadní moment Gombrowiczovy *Ferdydurky*: [...] *i gdy odchodziłem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą – tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie siedł ktoś identyczny i tożsamy, mój – we mnie, mój – ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści, żądz, wstrętu, brzydoty, piękna, śmiechu, części ciała, żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic, nic, nic... Na setny ułamek sekundy*. (F, s. 181–182)

Za analýzou a syntézou nalezneme ještě jeden pohyb, hlubší a komplexnější, který tyto dva vlastně určuje. Svět se totiž analyzuje a syntetizuje díky tomu, že podléhá moci analogie. Ta je zásadním prvkem Gombrowiczova světa, jak dosvědčuje předmluva k *Filidorovi, dítětem podšitému*: *Części mają skłonność do całości, każda część zmierza do całości po kryjomu, dąży do zaokrąglenia, poszukuje dopełnienia, doprasza się reszty na obraz i podobieństwo swoje*. (F, s. 71) Svět se neustále doplňuje do celku proto, aby učinil za dost analogii, čili formě. O tom pojednávají dva příběhy vložené do *Ferdydurky* – lidé a celý svět mimoděk podléhají tomuto základnímu puzení, touze po celku, touze po tom, aby žádná věc nezůstala polovičatá či nedokončená. Stejně tak Fryderyk v úvodních obrazech *Pornografie* dokončuje bezděčně započaté pohyby, které se následně řetězí do nekonečna, aby žádný pohyb nezůstal nedokončený. V *Kosmosu* podle stejného klíče Witold zasazuje věci do kontextu – sama věc vytržená z kontextu je pro něj nesrozumitelná a horečnatě se to snaží napravit – najít její místo a vtisknout tím světu smysl a řád. Analogie je autonomním pohybem světa. Pulsující černou energií, která prostupuje vším. To ona zotročuje svět formou. Nikdo jí není ušetřen.

Analogicky takovýto tep světa můžeme najít i u Schulze. Jak jsem již naznačovala, mluví o něm hodně Władysław Panas: „Zauważyliśmy już w toku dotychczasowych analiz, że w ,materii‘ tej absolutnie początkowej ,nicości‘ wytwarza się jakieś pole sił, że działa tam bliżej nie określona energia, która porusza tą ,materią‘, doprowadzając ją do stanu ,plazmy twórczej‘. Wiemy również, iż owe ,statuuujące‘ siły pracują rytmicznie i że jest to rytm pulsujący. Żeby nie było w tej sprawie żadnych wątpliwości, przytaczamy

jeszcze jeden przykład. Bierzemy go z rozważań Schulza o micie Piłsudskiego. Oto stan tego mitu w fazie „zerowej“, „na początku“: „Wisiał nieuformowany w powietrzu, w c h o d z i ł i w y c h o d z i ł z oddechem piersi. Był to mit potencjalny, mit-żywiół, s a m a n i e u f o r m o w a n a d y n a m i k a d o wielkiej legendy“ (PL, 29, podkr. moje – W. P.)<sup>25</sup> Celý Schulzův svět je podle něj určován tímto zásadním rytmem.

A skutečně si můžeme povšimnout, že vždy, když se schyluje k jakékoli větší akci, scéna se vyprázdňuje nebo ji dokonce vyfouká vítr. V *Jaru* jsou všichni před zjevením se alba známek zachváceni nudou a pustotou předjarního dne, jako by celý svět čekal, až onu prázdnotu naplní něco velkého, osmyslujícího. Je to jako rytmus dechu – výdech, nádech – jak ho popsal Schulz v textu o Piłsudském, dýchání světa, pulsování energie či látky, ze které sestává. Nic nevydrží v klidu, vše se samovolně přetváří a vyvíjí – *pulsuje* – a dáte-li mu k tomu sebemenší příležitost, přijímá nové formy.

Domnívám se, že za těmito skrytými pohyby nalezneme to, co jsem si vytyčila nalézt v úvodu své práce – tedy to, co se skrývá za formou, co ji naplňuje. Svět obou našich spisovatelů je totiž dynamický sám o sobě, nepotřebuje k tomu zásah z vnějšku. V Schulzově případě si toho všimneme na první pohled – nezformovaná látka toužící po novém tvaru na nás vykukuje z každé povídky, a pokud snad ne, nalezneme v ní alespoň látku nešťastnou, uvězněnou ve formě, se kterou není spokojena, doufající ve vysvobození. Nezformovaná látka – jak jsme mohli pozorovat např. v povídce *Kniha* – nové tvary přijímá takřka bezděčně. V okamžiku rozpadu formy již hledá jinou, do které by se mohla vtělit. To ale naznamená, že formou nemůže být zotročena – naopak, všechny stálé, neměnné formy látku příliš vysávají a ona touží po svobodě přetváření a metamorfózy.

Analogie – která je předpokladem veškerého dění v Gombrowiczově světě – nutí všechny a všechno k hledání svého protějšku, k zaokrouhlení, k dosažení dokonalé formy. Bojovat s ní lze jen s velkým vypětím ducha přepjatým individualismem, který stanoví svá vlastní pravidla, jimiž se bude svět řídit. To se povedlo snad jen Fryderykovi a rozhodně to nezaručuje úspěch i jiným. Nutno podotknout, že tento lýtý boj dalece překračuje hranice morálního rámce, odehrává se v časoprostoru, pro který zásady našeho světa neplatí a platit nemohou.

Zatímco tedy Schulzovu světu kraluje látka a všechny formy jsou v něm jen dočasné. Gombrowicz představuje svět jako jakousi diktaturu Formy, ze které není nikdy možné se zcela osvobodit.

---

<sup>25</sup> PANAS, Władysław: *Księga blasku*, s. 72.

## 4. ZÁVĚR

V úvodu jsem si vytyčila za cíl zjistit, zda společným a zásadním prvkem Schulzovy a Gombrowiczovy tvorby je hra s formou. Myslím, že se mi tuto tezi podařilo potvrdit. Jejich díla jsou plná tvůrčího experimentu se světem, který je všude kolem nás. Se všemi myslitelnými formami a strnulými zvyky. Se vším, co nás svazuje. Ať už se jedná o nudu všedního dne anebo o běh času. Každý si s tím radí po svém a každého svazuje něco jiného. Gombrowicze společenská forma, nucená odpovědnost stáří a dospělosti, Schulze profánní svět bez kouzel a magie, ve kterém se ztrácí kontakt s pulsující živelností prapočátku. Kromě této hry představují také svět v jeho nahotě, ukazují nám mechanismy, které formu vytvářejí a *nasazují*. Zároveň nám nabízejí i více či méně úspěšné recepty na to, jak se jich zbavit, osvobodit se. Nalézají a pojmenovávají lidské limity v tomto zápolení, stejně jako limity formujícího světa.

Na závěr bych se ještě chtěla dotknout té hry, kterou jsem si na počátku bezděčně vetkla do své teze – hra, parodie a groteska jsou totiž zásadní esencí díla našich dvou autorů. Odhlédneme-li poněkud od silných existenciálních trápení jejich hrdinů, můžeme se u četby jejich literatury smát až se za břicho popadat. Schulzův Josef se v tomto nazírání mění v potřeštěného blázna, který si plete účetní knihy a svazky reklamních plátků se svatými texty, jeho otec Jakub ve falešného proroka zahleděného do odrbané veteše. *Ferdydurkovský* Jozífek je třicátníkem, který si neví rady se světem, nechává se unášet proudem a namísto toho, aby se usebral, se snaží osvobodit co největšími nechutnostmi. Ostatně všichni Gombrowiczovi hrdinové svorně konspirují velice tajuplně o zcela všedních věcech, až to někdy připomíná dětskou hru. Pověšený vrabec, klacíček a kočka? Dospělí lidé schovávající si do polorozbořené zídky dopisy, na jejichž konci stojí „po přečtení spalte“? Nepřipomíná vám to také trochu pohádky Astrid Lindgrenové?

Že o této rovině své tvorby věděli a hojně ji využívali, dokládá kupříkladu následující Gombrowiczův citát: „Parodia pozwoliła mi na wyzwolenie Formy, oderwanie jej od przyjemności, pchnięcie w czysty przestwór, gdzie ona stała się lekka, śmiała i odkrywcza.“<sup>26</sup> Díky humoru, přehánění a Gombrowiczovým oblíbeným protikladům a analogiím se problémy daleko lépe pojmenovávají a snáze se odhaluje jejich podstata.

---

<sup>26</sup> DE ROUX, Dominique: *Rozmowy z Gombrowiczem*, s. 23.

Možná měl Gombrowicz pravdu, když tvrdil, že – jak jsem uváděla na samém počátku – mu Schulz byl dokonalým protikladem. Mohli jsme sledovat, že přes drobné dílčí podobnosti a jistě i inspirace, přistupují ke světu, který zobrazují, naprosto opačně. Mluvili jsme o individualismu, hledání sebe sama (v případě Gombrowiczově), ale také o touze po splynutí s látkou, ze které je stvořen svět, či s jeho pulsem (v případě Schulze). Došli jsme k tomu, že představují naprosto odlišné vnímání světa, jeho základních zákonitostí.

To, co ale jistě mají společné je právě hra a humor, se kterými ve své tvorbě pracují. Groteska jim slouží jako katalyzátor, díky němuž vždy bezpečně poznáme, kdo si ve svém souboji vede dobře a kdo naopak nikdy nemůže uspět. Díky grotesce a humoru je možná veškerá akce, bez nich by z tvorby našich autorů byla černá, bezvýchodná tragédie plná zoufalých postav naprosto ztročených formou. Zmizela by jejich lehkost a nezávislost myšlení odervaná od morálních kategorií. Vypařil by se jejich idealismus a naděje, že se přeci jen lze z diktátu formy osvobodit. Navždycky a nerozlučně je spojuje jejich touha po tvůrčí svobodě a experimentu, který rozvolňuje všechny totální, absolutní tvary, všechny formy zkosnatělé nudou a povinností.

## 5. BIBLIOGRAFIE

### Primární literatura (včetně zkratk použitých v textu)

- Pr SCHULZ, Bruno: *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1973.
- KL SCHULZ, Bruno: *Księga listów*, Gdańsk, słowo/obraz teritoria, 2008.
- F GOMBROWICZ, Witold: *Ferdydurke*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2016.
- P GOMBROWICZ, Witold: *Pornografia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2015.
- K GOMBROWICZ, Witold: *Kosmos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013.
- D GOMBROWICZ, Witold: *Dziennik 1953–1969*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013.
- S1 GOMBROWICZ, Witold: List otwarty do Brunona Schulza, *Studio: Miesięcznik literacki*, 1936, I (7).
- S2 SCHULZ, Bruno: Do Witolda Gombrowicza, *Studio: Miesięcznik literacki*, 1936, I (7).
- S3 GOMBROWICZ, Witold: Do Brunona Schulza, *Studio: Miesięcznik literacki*, 1936, I (7).

### Sekundární literatura

- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Lektury Kosmosu*, in: GOMBROWICZ, Witold: *Kosmos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013
- DE ROUX, Dominique: *Rozmowy z Gombrowiczem*, Instytut Literacki, Paryż, 1969.
- LIPSZYC, Adam: *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, in: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej* (ed. Jakub Majmurek), Krytyka Polityczna, Warszawa, 2012.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt: Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Powszechna rozwiązłość: Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2012.
- NALEWAJK, Żaneta: *W stronę perspektywizmu: Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2010.
- PANAS, Władysław: *Żeński Mesjasz, czyli o Wiośnie Brunona Schulza*, in: *W ulamkach zwierciadła: Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci* (ed. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas), Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, 2003.
- ROSIEK, Stanisław: *Bianka*, in: *Słownik schulzowski* (ed. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek), słowo/obraz teritoria, Gdańsk, 2006.